



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI SCIENZE UMANISTICHE
DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E DELLO SPETTACOLO

SCUOLA DI DOTTORATO
IN SCIENZE DELL'INTERPRETAZIONE
E DELLA PRODUZIONE CULTURALE

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE

XXIV ciclo

*Il palazzetto della “Retirata” di Mondragone:
un cantiere Altemps della seconda metà del Cinquecento*

Candidata: Dott.ssa Francesca Sbaraglia

Tutor: Chiar.ma Prof.ssa Luciana Cassanelli

Coordinatore del Dottorato: Chiar.mo Prof. Antonio Iacobini

Anno accademico 2011-2012

Indice:

Introduzione	pag. 5
1. IL CARDINALE MARCO SITTICO ALTEMPS IN ITALIA:	
1.1 Marco Sittico di Hohenems, uomo di Chiesa e di mondo	pag. 8
1.2 Il cardinale tedesco tra i mecenati del suo tempo	pag. 11
<i>1.2.1 Marco Sittico Altemps e le proprietà tuscolane: Villa Tuscolana/Vecchia, Villa Mondragone, il palazzetto della Retirata, Monte Porzio, Montecompatri e il castello della Molar</i>	pag. 11
<i>1.2.2 Lo Status tusculanus e Gregorio XIII</i>	pag. 16
<i>1.2.3 Le residenze Altemps nel territorio romano e nella bassa Umbria</i>	pag. 22
2. MARCO SITTICO ALTEMPS E I CANTIERI DI MARTINO LONGHI IL VECCHIO NEL TERRITORIO TUSCOLANO (1569-1585)	pag. 35
2.1 La Villa Tuscolana e il Vignola	pag. 38
<i>2.1.1. Da Villa Angelina a Villa Vecchia: la Casina Farnese e gli interventi di Martino Longhi su disegno del Vignola</i>	pag. 43
2.2 Il complesso della fabbrica di Mondragone nel Cinquecento (1573-1613): Martino Longhi il Vecchio, Francesco da Volterra, e altri	pag. 47
<i>2.2.1 La Villa, la Stanza della pallacorda e la Cappella</i>	pag. 48
<i>2.2.2 Le maestranze</i>	pag. 52
2.3 La costruzione del palazzetto della Retirata e l'apparato decorativo delle tre sale (1576-1579)	pag. 54
<i>2.3.1 Il palazzetto Altemps-Orsini detto "Retirata"</i>	pag. 55
<i>2.3.2 L'appartamento al piano nobile</i>	pag. 58

3. IL CICLO DI AFFRESCHI DELLA RETIRATA DI MONDRAGONE

3.1 Le tre sale: tra decorazione a cuir, grottesche, simboli araldici, opere letterarie e figure allegoriche. pag. 78

3.1.1 La Sala dei paesaggi pag. 85

3.1.2 La Sala dell'Orlando furioso pag. 90

La storia di Ricciardetto e Fiordispina pag. 98
Le Metamorfosi di Ovidio pag. 105

3.1.3 La Sala dei cavalieri pag. 110

3.2 Dall'Orlando furioso una chiave di lettura pag. 113

3.3 Sull' ideatore del programma iconografico pag. 115

4. IL CANTIERE PITTORICO DELLA RETIRATA pag. 170

4.1 I pittori di Villa Tuscolana pag. 172

4.2 Presenze nel ciclo pittorico dell'appartamento della "Retirata" di Mondragone pag. 174

4.2.1 L'ipotesi attributiva dagli appunti del Grossi Gondi pag. 177

4.2.2 Cornelio de Witte pittore della Retirata per più di un secolo pag. 180

4.2.3 Cornelis Loots tra i cantieri Farnese, Este e Altemps. pag. 183

4.3 Artisti tra Villa d'Este, Mondragone e l'Oratorio del Gonfalone pag. 189

4.3.1 Matteo da Lecce. Dall'Oratorio del Gonfalone alla fabbrica di Mondragone pag. 190

4.3.2 Van Mander, la Retirata e i cantieri dell'Umbria meridionale pag. 194

4.4 I cantieri pittorici delle altre residenze Altemps pag. 197

4.4.1 I paesaggi con eremiti di Casa Altemps a Calvi pag. 198

4.4.2 Alcune considerazioni sugli affreschi di Palazzo Giustiniani a Bassano Romano pag. 201

4.4.3 <i>Il palazzo Altemps di Roma</i>	pag. 204
4.5 Kaspar Memberger, la Retirata e gli artisti del Palazzo Altemps di Roma	pag. 209
4.6 Dagli interventi della scuola fiorentina a Villa Tuscolana alle maestranze nordico/bolognesi della Retirata	pag. 213
5. CONCLUSIONI	pag. 234
6. APPENDICE DOCUMENTARIA	pag. 236
7. INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	pag. 254
8. INDICE DELLE ABBREVIAZIONI	pag. 271
9. BIBLIOGRAFIA	pag. 272

Introduzione

Il palazzetto della Retirata di Mondragone è, tra le residenze Altemps del territorio tuscolano, quella in cui si è conservata la più importante traccia della decorazione cinquecentesca. L'edificio, costruito dal cardinale Marco Sittico Altemps a monte della più grande Villa Mondragone, e ad essa incorporato nel XVII secolo, era destinato al figlio Roberto e a sua moglie Cornelia Orsini. Lo studio della dimora è stato per lo più assorbito dalle indagini condotte sulla Villa Mondragone, riservando ad essa solo in poche occasioni un vero approfondimento. Il testo che ancora oggi risulta fondamentale per chiunque voglia indagare aspetti delle proprietà Altemps nel territorio tuscolano consiste ne *Le ville tuscolane* del padre gesuita Felice Grossi Gondi, frutto di un suo lavoro di ricerca concluso nel 1901. Da allora molti sono stati gli studi sui diversi aspetti delle Ville Altemps, ma difficilmente è stata intrapresa una nuova e completa ricerca sulla Retirata e le sue decorazioni. Le numerose attribuzioni e le diverse interpretazioni del ciclo proposte negli anni, hanno sollecitato la presente indagine al fine di rintracciare più elementi possibili per una lettura concreta di questo piccolo e problematico cantiere. Lo studio della Retirata non ha potuto prescindere dall'analisi anche delle altre residenze tuscolane del cardinale tedesco, i cui cantieri si sono rivelati, ovviamente, strettamente connessi. Il lavoro di ricerca è stato condotto approfondendo le fonti e gli studi bibliografici, tra cui quelli inerenti il territorio tuscolano e quelli sulla cultura artistica romana, e non solo, del secondo Cinquecento. Fondamentale è risultato il lavoro di raccolta e interpretazione dei documenti, condotto nel 2010 presso l'Archivio Altemps di Gallese (Viterbo), che mi ha permesso, attraverso il supporto degli studi bibliografici, di formulare nuove ipotesi e chiarire la presenza di maestranze e artisti tra i diversi cantieri di Villa Tuscolana, Mondragone e la Retirata. La ricerca sulle vicende architettoniche del palazzetto della Retirata e in parte sugli edifici del cosiddetto Status Tusculanus è stata inoltre approfondita grazie alla possibilità di consultare i documenti conservati nell'Archivio Provinciale dei Padri Gesuiti di Roma dove sono state recuperate interessanti informazioni sullo stato della palazzina e degli affreschi durante il periodo in cui la Villa Mondragone (che incorpora la Retirata) era di loro proprietà.

Per comprendere le motivazioni che spinsero Felice Grossi Gondi ad elaborare l'attribuzione del ciclo a Cornelio de Witte, ho potuto consultare i documenti del padre gesuita conservati nel Fondo moderno dell'Archivio Storico dell'Università Gregoriana. Partendo quindi dalle tesi di Felice Grossi Gondi, poi rielaborate e ampliate da Laura Tarditi in *Villa e paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino*, ho potuto vagliare tutte le ipotesi successive, forte dei documenti rintracciati in archivio e dei più attuali studi sui cantieri pittorici dell'epoca. La ricerca è entrata nel vivo del dibattito confutando definitivamente alcune proposte e valutandone altre arricchendole, dove possibile, di nuove informazioni.

Centrale per il dibattito attributivo si è dimostrato il rapporto tra il cantiere della Retirata, in relazione con le altre ville tuscolane Altemps, e i cantieri appena precedenti o coevi del territorio romano, tra cui quelli di Villa d'Este e dell'Oratorio del Gonfalone. Il passaggio di artisti tra questi e le ville del cardinale tedesco, all'interno del contesto delle sue proprietà, trova ulteriori riscontri nel cantiere del palazzo romano di Tor Sanguigna.

Lo studio della Palazzina della Retirata è diventato così un mezzo per poter illuminare le attività di artisti e luoghi più lontani, dal pontificato di Pio IV Medici (1559-1565) a quello di Paolo V Borghese (1605-1621), con particolare riguardo per quello di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585). Al papa bolognese era riservato nella villa Mondragone del cardinale Altemps un appartamento e la sua presenza nel tuscolano non fu influente per lo sviluppo della produzione artistica del territorio. Dove è stato possibile è stata inoltre raccolta nuova documentazione fotografica (Retirata, Palazzo Altemps, cantieri umbri, Salisburgo).

Dagli studi precedenti sugli affreschi presenti nell'appartamento al piano nobile della Palazzina emergeva un'analisi iconografica frammentaria e la totale mancanza di una interpretazione unitaria del ciclo pittorico di cui è stato proposto in questa sede un tentativo di lettura. Per le tre sale è stata utilizzata una denominazione generica, distinguendole in Sala dei paesaggi, Sala dell'*Orlando furioso* e Sala dei cavalieri, analizzate singolarmente e poi interpretate unitariamente avvalendomi dei recenti studi sulla ricezione iconografica e letteraria dell'*Orlando furioso* nel Cinquecento. Lo studio è stato condotto per lo più nelle Biblioteche, Fototeche e Istituti di Studi

stranieri di Roma, mentre per l'analisi iconografica delle scene dell'*Orlando furioso* e delle *Metamorfosi*, si è avvalso in parte delle edizioni originali dei testi consultate nella Sala Manoscritti e rari della Biblioteca Nazionale di Roma.

L'interpretazione di tutti i dati rintracciati in questi anni e lo studio dei contributi scientifici al riguardo, mi ha permesso di ricostruire la storia del cantiere tuscolano del cardinale tedesco e indagare sulle numerose presenze tra artisti e committenti gravitanti intorno alla corte nordico-romana degli Altemps, sperando di aver contribuito con il presente lavoro ad aggiungere nuovi elementi e tracce di indagine per lo studio delle dinamiche artistiche romane del secondo Cinquecento.

Un particolare ringraziamento è rivolto ai responsabili degli Archivi e Biblioteche che mi hanno permesso di effettuare le ricerche storico – documentarie, fornendomi la loro cortese assistenza. Nello specifico intendo ringraziare il Dott. Luigi M. D'Hardouin duca di Gallese per aver permesso che consultassi l'Archivio privato della famiglia per diversi mesi, e la sua assistente la Sig.ra Elisa Ferrari Pasquali, il Padre Salvatore Pandolfo Direttore dell'Archivio Provinciale dei Padri Gesuiti, e il direttore dell'Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana R.P. Martín María Morales, con la Dott. Ssa Cristina Berna. La mia gratitudine va inoltre al Direttore del Polo Museale di Monte Porzio Catone, Massimiliano Valenti per avermi consentito di effettuare insieme a lui una campagna fotografica degli affreschi della Retirata e usufruire dell'Archivio fotografico del Museo della Città, e al Centro Congressi di Villa Mondragone dell'Università di Tor Vergata. Un ringraziamento sentito va ai docenti componenti il Collegio di Dottorato in Storia dell'arte e al mio Tutor, la Prof.ssa Luciana Cassanelli per le preziose indicazioni e la sua cortese assistenza.

1. IL CARDINALE MARCO SITTICO ALTEMPS IN ITALIA

1.1 Marco Sittico di Hohenems, uomo di Chiesa e di mondo.

Marco Sittico Altemps nacque nel 1553 nel castello di Hohenems, borgata vicina al lago di Costanza sul confine del Voralberg (fig. 1)¹. Fu l'italianizzazione di questo luogo a determinare la trasformazione del suo nome in Altemps (Ab Alta Ems). Capostipite della famiglia fu un certo Merquardo, da cui discese Wolfgang Dietrich von Ems² (Tav. I). Costui era titolare della più grande impresa di mercenariato di quelle terre, la cui fama era diffusa in tutte le corti d'Europa. Seguendo la tradizione familiare, gli Ems reclutavano e conducevano l'esercito dei lanzichenecchi, al servizio dell'Impero e degli Asburgo, sui campi di battaglia di tutta Europa. Wolfgang fu creato conte dell'Impero da Carlo V per le benemerenze acquistate durante la guerra dell'Italia contro i francesi. Questi si stabilì in Italia e si sposò con Chiara Medici, sorella di Giovan Angelo e Gian Giacomo, marchese di Musso³. A quest'ultimo Volfango fornì un esercito per strappare, senza riuscirci, la Valtellina agli svizzeri dei Grigioni. Mancata l'impresa, il marchese di Musso fu costretto a capitolare, ed entrando in seguito a servizio di Carlo V, continuò per il suo sovrano a combattere per tutta Europa, accompagnato anche da suo nipote Marco Sittico. Volfango e Chiara Medici avevano avuto cinque figli (albero genealogico tav. I)⁴, Jacopo Annibale (†1587)⁵, Marco Sittico (1533 - 1595), Gabriele, Margherita ed Elena⁶. Mentre

¹ Ulianich B., *Marco Sittico Altemps*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Società Grafica Romana, Roma, 1960, pp. 551-557; Scherling S., *Markus Sittikus III (1533-1595). Vom deutschen Landsknecht zum römischen Kardinal*, Konstanz, 2000; Lippmann W., *Kardinal Marcus Sitticus Altemps und sein Enkel Giovanangelo Altemps: kuriale Karriere, Familienstatus und Kulturpatronage*, in "Die Kreise der Nepoten", a cura di D. Büchen, V. Reinhart (Freiburger Studien zur Frühen Neuzeit, 5), Bern, 2001, pp. 107-128; Panizon P., *Il cardinale lanzichenecco. Potere e carriera nella Roma dei papi tra Controriforma ed era barocca*, Ananke, Torino, 2010.

² Di Crollanza G. B., *Enciclopedia araldico-cavalleresca*, 1964, ad vocem p. 58.

³ La loro unione rientrava nella politica matrimoniale del Marchese di Musso, Gian Giacomo Medici (fratello del futuro Pio IV), il quale pensava che così facendo avrebbe disposto più facilmente di un esercito di mercenari, cfr. Panizon P., *op. cit.*, 2010, p. 37, che indica per il marchese di Marignano, Missaglia M., *Vita di Giovan Jacopo Medici, Marchese di Marignano*, Milano, 1605.

⁴ Notizie genealogiche sulla famiglia dalle origini a metà Ottocento in AAG, *Atti di famiglia I*, fogli sciolti.

⁵ Welti L., *Graf Jakob Hannibal Von Hohenems (1530-1587)*, Innsbruck, 1954.

⁶ Amayden T., *La storia delle famiglie romane*, Roma, 1910.

Margherita sposò Fortunato Madruzzo, nipote del cardinale Cristoforo Madruzzo (1512-1578)⁷, decretando l'unione con la famiglia di Trento⁸, Jacopo Annibale e Marco Sittico, sarebbero stati destinati ad importanti incarichi allorché il loro zio da parte di madre, Giovan Angelo Medici (1499-1565), sarebbe divenuto papa con il nome di Pio IV (1559-1565, fig. 2)⁹.

Gian Angelo infatti, dopo una lunga carriera nell'amministrazione pontificia, fu eletto cardinale nel 1549 da Paolo III Farnese, legato a lui da vincoli di parentela: suo fratello Gian Giacomo aveva infatti sposato la figlia di Ludovico Orsini di Pitigliano, cognata di Pier Luigi Farnese. Alla morte di Paolo IV Carafa, Giovan Angelo venne eletto pontefice. Il nuovo papa si circondò subito di persone di sua fiducia, convocando a Roma i suoi nipoti, Carlo e Federico Borromeo con Jacob e Marco Sittico Altemps dotandoli di importanti incarichi. Carlo e Federico Borromeo erano figli dell'altra sorella di Gian Angelo Medici, Margherita, la quale aveva sposato il Conte Gilberto Borromeo. Dapprima, nel 1560, il pontefice nominò cardinale Carlo, il quale ottenne la carica di segretario di Stato e fu posto alla guida dell'arcidiocesi di Milano. In seguito anche Marco Sittico fu nominato cardinale, il 26 febbraio 1561, con il titolo diaconale dei Santi Apostoli¹⁰. Nel frattempo non erano mancate le critiche sul pontificato di Pio IV per i suoi legami con la famiglia tedesca degli Altemps (fig. 3), impresaria di eserciti mercenari e tacciata di "deficiente cultura e di goffaggine"¹¹. In realtà la loro presenza nella corte pontificia era di fondamentale importanza. Da una parte garantiva l'unità e l'ereditarietà delle rendite della famiglia papale, dall'altra risultava strategica per le loro relazioni con un territorio molto vicino ai conflitti della Riforma. Non era di

⁷ Notizie biografiche dei Madruzzo in Vareschi S., *Profili biografici*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi arcivescovi di Trento tra Papato e Impero*, catalogo della mostra a cura di L. Dal Prà, Milano 1993, pp. 49-77.

⁸ Con un Niccolò Madruzzo, Marco Sittico aveva già partecipato alla guerra di Siena. Il legame tra le due famiglie coinvolgerà anche le generazioni successive, come si vedrà più avanti nel testo.

⁹ Von Pastor L., *The History of the Popes from the Close of the Middle Age*, 40 voll., London, trad. It.: *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, versione di Mons. Prof. Angelo Mercati, Roma, 1928, vol. VII; Rurale F., *Pio IV*, in "Enciclopedia dei papi", Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2000, III, pp. 142-160. Fagiolo M., Madonna M. L., *Instauratio Urbis Romae: la città e il sistema delle ville*, in "Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello", catalogo della mostra ((Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012) a cura di Maria Grazia Bernardini e Marco Bussagli, Electa, 2011, pp. 22-24.

Su vicende del pontificato di Pio IV anche il recente E. Bonora, *Roma 1564 La congiura contro il papa*, editori Laterza, Bari, 2011.

¹⁰ Cfr. Ulianich B., *op. cit.*, 1960, p. 552.

¹¹ Cfr. Von Pastor L., *op. cit.*, 1950-63, VII, p. 80; Panizon P., *op. cit.*, 2010, p. 43.

poco conto inoltre per il papato la benevolenza dimostrata dall'imperatore Ferdinando I nei confronti dei fratelli, Marco Sittico e Jacob Annibale Altemps, nominati da lui conti dell'impero. Viste le loro competenze, dal momento che si stava riaprendo il Concilio e forti risultavano le spinte autonomiste, Pio IV gli affidò missioni presso le corti europee. Per Marco Sittico si prospettava quindi una lunga carriera ecclesiastica. Nominato governatore d'Ancona e cardinale dei Santi Apostoli nel 1561, egli riuscì ad ottenere, dopo diversi tentativi, il vescovado di Costanza, grazie anche a Johan Werner von Raitenau, marito di sua sorella Elena ed all'appoggio di Ferdinando I. Nella città era stata restaurata l'egemonia cattolica degli Asburgo dopo le lotte tra le fazioni cattoliche e quelle protestanti. Il papa d'altra parte, con l'elezione del cardinale lanzicheneco nella diocesi di Costanza, otteneva l'acquisizione di una piazza importante della lotta alla Riforma e l'appoggio dell'Impero, che aveva inviato dei messi a convincere il capitolo ad esprimersi a favore di Marco Sittico. Si saldava così, tramite l'Altemps, l'asse papato-impero. La nomina di Sittico come legato pontificio al Concilio, nuovamente indetto con la bolla del 29 novembre 1560, ma apertosi solo il 18 gennaio 1562, fu giustificata per le sue competenze militari, utili per difendere il Concilio in caso di attacco da Nord. Al cardinale non venne richiesto di misurarsi su questioni dottrinali ma operare in quello che rientrava nelle sue capacità tecniche, ossia dotarsi di un esercito. In seguito, in linea con la politica matrimoniale delle famiglie papali, nel 1565, Jacob Annibale sposò Hortensia Borromeo, assicurando ancora di più l'unità della famiglia e stabilendo la fine della competizione tra le due casate¹². Nello stesso anno (1565) al cardinale Marco Sittico nacque un figlio, Roberto, avuto dalla genovese Camilla Bonfigli. Alla morte di Pio IV (1565) i nipoti tedeschi si ritrovarono eredi di un'ingente ricchezza, e mentre Jacob Annibale era tornato con la moglie ad Hohenems, Marco Sittico intraprendeva la sua attività di mecenate in Italia, facendo degli Altemps una delle famiglie di committenti più attive nel territorio romano del secondo Cinquecento.

¹² In occasione del matrimonio fu organizzato il famoso torneo al Belvedere rappresentato, oltre che nella stampa in un quadro ad olio conservato a palazzo Braschi. Sul rapporto tra gli Altemps e i Borromeo, cfr. Galbiati G., *Un manipolo di lettere degli Altemps al cardinale Federico Borromeo*, Roma, Ind. Graf. N. Moneta, 1940; Ratti A., *San Carlo Borromeo e gli Hohenems*, Roma, 1940.

1.2 Il cardinale tedesco tra i mecenati del suo tempo.

Già nel 1564, mentre risiedeva al Belvedere, Marco Sittico aveva acquistato una vigna con tenuta fuori Porta del Popolo appartenuta al vescovo di Cadice Girolamo Theodoli¹³. Da Alessandro Farnese ottenne in seguito (1568) la sua prima residenza tuscolana, che insieme all'acquisto di terreni limitrofi, rappresentò il primo passo verso la costituzione di una grande proprietà denominata *Status tusculanus Altemps*. Nello stesso anno acquisì dai Soderini il loro palazzo romano in Sant'Apollinare, destinato a divenire sede della sua corte.

Sempre negli anni Sessanta del Cinquecento il cardinale era già proprietario di una casa a Calvi nell'Umbria, vicina ai feudi dei Madruzzo, con i quali era legato da vincoli di parentela e dai quali avrebbe acquistato nel 1579 i feudi di Gallese e Soriano. In pochi anni Marco Sittico accumulò diversi immobili e terreni, per i quali dimostrò tutto il suo interesse, impegnandosi nel ristrutturare o costruire ex novo le proprie fabbriche, a cui saranno chiamati artisti provenienti da maestranze in parte già presenti a Roma e in parte provenienti da nord, concordemente alle origini della sua casata. Marco Sittico Altemps intratteneva in quegli anni buoni rapporti con gli altri cardinali, Alessandro Farnese, Ferdinando de' Medici, personaggi anch'essi committenti di grandi imprese soprattutto a Roma e nel territorio limitrofo (dai cui cantieri provennero probabilmente alcuni degli artisti attivi nelle sue residenze), senza dimenticare i legami con Carlo Borromeo e i Madruzzo.

1.2.1 Marco Sittico Altemps e le proprietà tuscolane: Villa Tuscolana/Vecchia, Villa Mondragone, il palazzetto della Retirata, Monte Porzio, Montecompatri e il castello della Molar.

La costituzione dello *Status tusculanus* ebbe inizio nel 1568, quando Marco Sittico Altemps acquistò nel territorio Tuscolano, dalla famiglia Farnese, quella che da loro era stata denominata Villa Angelina. La *Casina*, divenuta proprietà Altemps, fu allora chiamata Villa Tuscolana e solo in seguito alla costruzione di Villa Mondragone sarebbe divenuta Villa Vecchia (figg. 4-5).

¹³ Cfr. p. 39 più avanti nel testo.

La villa originaria sarebbe stata costruita nel 1560 ca. da Mons. Giovanni Ricci poi Cardinale di Montepulciano¹⁴. Venduta da questo nel 1562 al Cardinale Ranuccio Farnese dell'ordine di Sant'Angelo, fu ceduta dopo la sua morte (1565) al Cardinale Alessandro Farnese¹⁵. Dal quest'ultimo, in accordo con gli altri eredi¹⁶, la proprietà venne infine venduta per 5500 scudi a Marco Sittico Altemps¹⁷. Il cardinale tedesco fece ampliare e ristrutturare dal Vignola la *casina* farnesiana, rendendola una residenza adatta al suo rango e comoda per ospitare familiari, colleghi nonché il futuro papa, Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585), che ne fece la sua dimora extraurbana preferita. Alla Villa Tusculana si aggiunse, pochi anni dopo (1573) la costruzione di una seconda dimora, denominata Villa Mondragone. A monte di questa fu poi realizzato un palazzetto di tre piani, una sorta di *dépendance* denominata "Retirata" (come le *dependances* delle residenze austriache degli Altemps), fatta costruire dal cardinale per suo figlio Roberto in occasione del matrimonio con Cornelia Orsini. Le ville del cardinale furono cedute nel 1574 al figlio Roberto¹⁸ che nel frattempo aveva assunto il titolo di duca di Gallese, come vengono ritratte in un'incisione di Pietro Bertelli successiva al 1608 (fig. 6)¹⁹.

Marco Sittico ospitò nelle sue dimore tuscolane diverse personalità, tra le quali spiccano per la loro frequenza il cardinale Carlo Borromeo, il cardinale Madruzzo, da riconoscere in Cristoforo o Ludovico²⁰, suoi parenti oltre che colleghi. Nella Villa

¹⁴ Sul mecenatismo del cardinale, Deswarte-Rosa S., *Le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano*, in *La Villa Medici*, direction André Chastel, coordination Philippe Morel, Académie de France, v. 2, Etudes, Rome, 1991, pp. 11-169.

¹⁵ Su Alessandro Farnese, Robertson C., *'Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese, Patrono of the Arts*, New Haven-London, 1992.

¹⁶ Alla morte del Cardinale Ranuccio Farnese il 28 ottobre del 1565 la Villa viene ereditata dalla madre Geronima e dai fratelli Alessandro Cardinale, e Ottavio Duca di Parma, Piacenza e Castro.

¹⁷ Il documento della presa di possesso attesta lo stato della Villa a quel tempo, riportato in Grossi Gondi F., *Le Ville Tuscolane. La Villa dei Quintili e la Villa di Mondragone*, Roma, 1901, p. 162.

¹⁸ Nel 1574 Marco Sittico aveva donato al figlio i feudi di Tossignano e Fontana, la vigna fuori Porta del Popolo, Villa Tusculana, i beni di S. Cassiano e le proprietà in territorio fiorentino, il palazzo di Tor Sanguigna, cfr. ASC, Rogiti notarili, vol. 159, ff. 419-421v, da Grossi Gondi F., 1901, p. 87 e Appendice XVII; Scoppola F., 1987, p. 273.

¹⁹ L'incisione è successiva al 1608, anno in cui viene costruito l'eremo di Camaldoli anch'esso raffigurato, e precedente il 1613, quando le proprietà Altemps vengono acquistate dai Borghese.

²⁰ Non è specificato il nome del cardinale. Cristoforo si era trasferito a Roma nel 1559, in quegli anni aveva il governo di Spoleto e la legazione della marca d'Ancona (dove mai risiedette) alla quale gli successe Marco Sittico. Ludovico fu nominato cardinale nel 1561, ebbe il titolo di episcopus Sabinensis e Tusculanus (1600). Ricoprì inoltre il ruolo di protettore della nazione germanica, membro della congregazione germanica e reggente dell'ambasciata imperiale in Roma. Aveva la cura delle fondazioni nazionali tedesche in Roma, soprattutto il neoeretto collegio germanico e gli ospizi

Tuscolana in particolare si rintracciano, tra gli ospiti illustri, anche i precedenti proprietari: il cardinale di Montepulciano e Alessandro Farnese²¹. Nel 1569 è presente inoltre il cardinale Ferdinando de' Medici (1549-1609), futuro Granduca di Toscana (1587)²². Già nel 1571 compare inoltre il cardinale Ugo Boncompagni (di lì a poco Gregorio XIII)²³. Il rapporto con alcuni di questi personaggi che già si erano distinti a Roma come importanti mecenati non poteva essere influente per il cardinale tedesco che si accingeva ad intraprendere in quegli anni grandi opere di costruzione, ristrutturazioni e decorazioni dei propri palazzi. Nell'area tuscolana riguardarono principalmente Villa Tuscolana, Mondragone e il palazzetto della Retirata, ma anche interventi minori. Marco Sittico Altemps, che dal Papa aveva ricevuto l'autorizzazione ad ampliare i propri possedimenti, nel 1575 acquistò da M. Antonio Colonna Montecompatri col suo territorio²⁴. Ottenne inoltre da Cesare Annibaldi, per la somma di 9550 scudi, Monte Porzio, detta in seguito "tenuta di monte S. Gregorio", con l'agro

dell'Anima e del Camposanto Teutonico, cfr. Vareschi S., *Profili biografici dei principali personaggi della Casa Madruzzo*, in "I Madruzzo e l'Europa", op. cit., 1993, pp. 49-77.

²¹ Per gli ospiti alla villa nel 1568, cfr. Grossi Gondi F., op. cit., Roma, 1901, appendice VI.

²²Ferdinando de' Medici (1549-1609), uno dei figli più giovani del duca Cosimo I, venne insignito cardinale nel 1563 da Papa Pio IV, carica alla quale rinuncerà nel 1587, dopo la morte di suo fratello Francesco, per ricevere il titolo di Granduca di Toscana. Nel 1589 sposò Cristina di Lorena. Dal 1569 Ferdinando iniziò a soggiornare a Roma con una certa regolarità e cominciò la sua opera di committente. I suoi gusti furono influenzati dal suo principale protettore a Roma, il cardinale Ricci da Montepulciano, dal quale acquista Villa Medici nel 1576. Tra i pittori prediletti si annovera Scipione Pulzone, che lavorò per lui dal 1568 quando venne pagato per un lavoro ignoto. Nella sua collezione di dipinti opere di Bassano. Tra gli altri artisti si ricordano Francesco e Jacopo Zucchi. Jacopo Zucchi lavorò per Ferdinando dal 1572 con Vasari in Palazzo Vecchio, nelle decorazioni delle residenze romane di Palazzo Firenze e Villa Medici. Altro artista fu Matteo da Siena, incaricato, per intercessione dello Zucchi, della decorazione delle cornici di due storie dell'Angelo Gabriele e Tobio alla fiamminga, del 1579. Nella collezione di Villa Medici vi sono ritratti con volti di fiori e frutta in linea con i capricci di Arcibaldo e forse da attribuire a Francesco Zucchi, fratello minore di Jacopo e come lui al servizio di Ferdinando, cfr. *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, a cura di M. Hochmann, Ed. De Luca, Accademia di Francia a Roma, 1999. Anche in un inventario del 1607 di casa Altemps compaiono "due quadri del Bassano grandi negra d'oro fino brunio" e "quattro teste fatte de' frutti delle stagioni", ad attestare il rapporto con gli stessi artisti, in AAG 34 "Inventarij de diversi tempi" 1566-1607, ff. 59-60, cfr. Appendice 1.6 nel testo. Per le collezioni Altemps cfr. Nicolai F., *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Campisano Editore, Roma, 2008.

²³ Il cardinale Boncompagni fu ospite a Villa tuscolana a settembre del 1571, cfr. Grossi Gondi F., op. cit., 1901, Appendice I, 6, (Altemps IX, oggi AAG 62). Tra le spese della villa si legge "per avere mandato a Roma per diversi servizi, essendoci il card. Boncompagno", in Ibidem (da Alt V, oggi AAG 43, f. 293).

²⁴ Cfr. Grossi Gondi F., op. cit., 1901, pp. 64-65. Su Monte Compatri e gli Altemps, cfr. Ciuffa S., *Montecompatri e i Castelli limitrofi, Memorie*, a.c. Comune di Montecompatri, Vignanello, 1927, pp. 47-50, il quale data però l'acquisto al 1582.

annesso, alcuni feudi dell'abbazia di Grottaferrata, la tenuta della Molarà con il suo fatiscante castello, alcune proprietà insistenti su Rocca Priora, parte del territorio di Colonna e alcuni terreni di Zagarolo. Marco Sittico ingrandì inoltre il feudo con l'acquisto da altri privati di terreni limitrofi.

Alla fine del Cinquecento, lo *Status tusculanus* degli Altemps comprendeva: Montecompatri, Monte Porzio, Villa Vecchia, Mondragone, 12 poderi e 12 miglia di campagna.

Il feudo di Monte Compatri fu venduto al cardinale tedesco da Marcantonio Colonna (†1584) nel 1575²⁵.

Alcuni lavori di ristrutturazione del palazzo (fig. 7) furono firmati da Martino Longhi²⁶.

A quanto sembra da documenti e fonti esistenti non vi furono effettuate decorazioni di rilievo.

Un documento del 1580, conservato nell'Archivio Colonna, che contiene una "Nota del Territorio di Monte di Compatri" e una "Nota delle stanze del palazzo", descrive l'edificio Altemps in questo modo:

«Nella pianta di terra una cantina, una cucina, quattro camere le quale: una ne serve per la credenza: una per dispenza: una per tinello de gentilhominj. Et l'altra per la famiglia. Denanti a queste camere ci e uno andito grande quale serve alle volte per cantina. Di sopra le prime stanze: una sala grande da una banna, dui camere dove alloggia il cardinale, et un camerino piccolo, dall'altra banna tre camere tutte ad un piano. Di sopra alla sala un bellissimo granaro et poi sopra il granaro dove sono letti per dormire la famiglia. Ci sono poi a questo paro da una banna, cio e sopra dove dorme il cardinale duj camere grande, et tre piccole, et dall'altra banna duj cammeroni grandi:

²⁵ Per 34 mila scudi con atto del 24 gennaio del notaio Marco Clarussi. in seguito ceduto al figlio naturale legittimato Roberto Altemps (atti Mario Clarussi di Turano Sabino, not.delle cause del S.Pal.Ap.; Arch. Borg., M.Comp. prot I,4). Gli Altemps, nella figura di Gian Angelo Altemps, cedettero Monte Compatri al Cardinale Scipione Borghese per 165 mila scudi con atto rogato dai notai della Rev. Camera Apostolica Sante Floridi e Luca de Carolis in data 29 novembre 1613. Il Palazzo Altemps divenne nel 1592, allorchè Monte Compatri venne eretto ufficialmente Comune, sede delle autorità cittadine, cfr. Pitolli C., *Monte Compatri e il Palazzo Altemps*, in "Controluce", dicembre 2009.

²⁶ AAG *Villa tusculana 1567-1606*, f. 361-363, "Misura e stima dei lavori di muro di Francesco (Malna) muratore abitante di Frascati per il palazzo di Monte Compatri", firmata Martino Longhi architetto, in appendice 1.4 al presente studio.

con una loggia con fenestroni coperta a padiglione quale servono per gentilhominj. Dove po havere speso per quanto mi e stato riferito da molti
A presso a duemila scudi.
Fuora del palazzo, dentro la terra, una stalla dove capono vinti cavalli cio e diecj per banna, et disopra loco da tenere cento some de fieno in la quale po havere speso duecento scudi»²⁷.

Il Castello della Molarà (fig. 8), venduto dagli Annibaldi agli Altemps, era all'atto della vendita già disabitato²⁸. La proprietà compare nei documenti di casa Altemps per alcuni lavori "fatti alla villa della Molarà" nel 1593 firmati da Honorio Longhi²⁹, ma anche per la produzione agricola legata a quelle terre. Una delle caratteristiche delle proprietà Altemps rispetto alle altre ville tuscolane fu infatti l'uso produttivo delle terre con imprese di coltivazione e lavorazione di prodotti. Anche vicino a Villa Vecchia i terreni venivano coltivati e per questo furono costruite, a ridosso del giardino denominato Barco, delle abitazioni con annessi granai e fienili³⁰.

Alla morte di Marco Sittico l'intera proprietà fu ereditata da suo nipote Giovan Angelo (1586-1620)³¹, figlio di Roberto Altemps (†1585) e Cornelia Orsini. Giovan Angelo, nato dopo la morte del padre, rimase ad abitare insieme alla madre nel Palazzo di Roma. Nella villa Mondragone furono ospitati i suoi protettori, tra cui il cardinale Aldobrandini, nipote dell'eletto papa Clemente VIII (1592-1605), finchè nel 1613 Giovan Angelo non la vendette a Scipione Borghese, nipote di Paolo V (1605-1621),

²⁷ Il documento è trascritto in Pitolli C., *Monte Compatri e il Palazzo Altemps*, in "Controluce", dicembre 2009, che lo indica in Archivio Colonna: Miscellanea II, 8, rielaborato in Ciaffei S., *Monte Compatri – profilo storico*, Frascati, 1974, pp. 100-101 e nota 11.

²⁸ Cfr. Ponti E.-Passamonti F., *Storia e storie di Grottaferrata*, Vittorio Ferri edit., Roma, 1939. Gli studiosi riportano nel testo un'osservazione di Enea Silvio Piccolomini che nel già nel 1463 scriveva nei commentari dei suoi viaggi: "tamen non procul Molaria deserta iacet". La totale distruzione del castello fu dovuta in seguito all'uso dell'edificio come materiale di reimpiego per costruire nel Seicento la borghesiana (così sostengono gli studiosi) Villa Mondragone. Il passaggio agli Altemps è nel testo omissis, sostenendone la vendita a Ranuccio Farnese, morto invece da diversi anni (1565).

²⁹ AAG *Villa Tusculana 1567-1606*, f. 591 datato 1593.

³⁰ Fabbricati confinanti con il giardino, denominato Barco, opera sostruttiva di epoca romana. Sul sito i numerosi contributi di Massimiliano Valenti, tra cui Valenti M., *Ager Tusculanus, Forma Italiae* 41, Firenze, Olschki editore, 2003, pp. 230-236.

³¹ Merola A., *Altemps Giovan Angelo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", II, Roma, 1966, pp. 550-551. Lippmann W., Lippmann W., *Kardinal Marcus Sitticus Altemps und sein Enkel Giovanangelo Altemps: kuriale Karriere, Familienstatus und Kulturpatronage*, in "Die Kreise der Nepoten", a cura di D. Büchen, V. Reinhart (Freiburger Studien zur Frühen Neuzeit, 5), Bern, 2001, pp. 107-128.

insieme all'intero *Status Tusculanus*, che da allora assunse il nome di *Borghesianum* (fig. 9). In cambio, oltre ad una somma di denaro, ottenne la villa già del cardinale Acquaviva che poi lasciò per quella già del cardinale Tolomeo Gallio (fig. 10). Cornelia, dopo la morte di Roberto sposò in seconde nozze Andrea Cesi, duca di Ceri, figlio di Paolo Emilio Cesi e Porzia dell'Anguillara, il quale acquistò nel 1607 la Villa Belpoggio a Frascati³², probabilmente dopo aver soggiornato a Mondragone con i suoi familiari.

1.2.2 *Lo Status tusculanus e Gregorio XIII.*

Gregorio XIII fece il suo ingresso nella villa tuscolana di Marco Sittico Altemps quando ancora non era stato eletto pontefice³³. Il cardinale Ugo Boncompagni (1501-1585)³⁴, bolognese, ascese al soglio di Pietro il 13 maggio 1572, grazie anche all'appoggio del cardinale Altemps. Esperto giurista, si interessò durante tutto il suo pontificato allo Stato della Chiesa. Fu un grande propugnatore della crociata antiturca e del ristabilimento del cattolicesimo in Europa, in un periodo in cui erano forti le spinte protestanti soprattutto nelle terre tedesche. Per accentrare il potere della Chiesa istituì, oltre a quelle già esistenti, nuove congregazioni temporanee. Riattivò la congregazione germanica, di cui facevano parte porporati appartenenti all'area tedesca come Otto von Truchsess, Marco Sittico Altemps, Ludovico Madruzzo, vescovo di Trento, o italiani esperti di problemi di quell'area come Giovanni Morone, G.F. Commendone nonché Tolomeo Gallio. Nei territori dell'Impero Gregorio XIII istituì, su indicazione della congregazione Germanica, due nuove nunziature con compiti di natura religiosa, simili a quelli di un visitatore apostolico, i cui titolari non erano accreditati presso una singola corte, come avveniva di solito, ma presso tutti i principi di una determinata area geografica. Per quanto riguarda i centri di formazione

³² Cfr. Guerrieri Borsoi M.B., *Villa Belpoggio a Frascati. Storia della villa dei Vestri, Cesi, Borromeo, Visconti, Pallavicini, Sciarra dal XVI al XX secolo*, Gangemi editore, Roma, 1997, pp. 39-41.

³³ Si veda nota 23 nel testo.

³⁴ Sulla vita di Gregorio XIII: Borromeo A., *Gregorio XIII*, in "Enciclopedia dei papi", III, Roma, 2000, pp. 180-202, con bibliografia. Tra le fonti: Ciappi M.A., *Compendio delle heroiche et gloriose attioni e santa vita di Papa Gregorio XII*, Stamperia degli Accolti, Roma, 1596; Baglione G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642, p. 4 e ss.

sacerdotale, fondamentale strumento di controllo da parte della chiesa, rafforzò a Roma quelli già esistenti, come il collegio Germanico che dotò di una cospicua rendita, e creò nuovi collegi per chierici provenienti da particolari aree geografiche, mentre a Nord delle Alpi fondò dei seminari nei centri considerati nevralgici.

Gregorio XIII è ricordato anche per gli interventi urbanistici, edilizi e artistici, ascrivibili al suo pontificato nella città eterna³⁵, che egli fece fare “non tanto per sua gloria, quanto per pietà cristiana”³⁶. La sua attività volta al rafforzamento del cattolicesimo e della Chiesa di Roma ben si esprime nei programmi iconografici delle sue commissioni: dal completamento della decorazione della sala Regia, iniziata con Paolo III, i cui affreschi alludono alla chiesa militante e trionfante, ai lavori nella basilica di San Pietro, tra cui la decorazione della cappella Gregoriana e gli interventi nei Palazzi Vaticani³⁷. Dal punto di vista iconografico, in omaggio al nome del papa proliferarono le immagini di San Gregorio, di cui un esempio è la Messa di San Gregorio di Jacopo Zucchi per la SS. Trinità dei pellegrini (fig. 11). Diffusi anche gli episodi della vita del Santo raffigurati negli affreschi della Sala dei Foconi nei palazzi Vaticani (1576-1578)³⁸, coevi a quelli della Cappella di S. Gregorio di Villa Mondragone (1575)³⁹ e precedenti a quelli dell’Oratorio di Santa Barbara in San Gregorio al Celio attribuiti ad Antonio Viviani (1602). Frequenti anche le immagini rappresentanti la vittoria sull’eresia e il sacrificio di Cristo e dei Martiri. Lavorarono per lui artisti già attivi a Roma, quali Vasari, Girolamo Muziano, Cesare Nebbia, Federico Zuccari, Giovanni de’ Vecchi, Nicolò Circignani, e altri provenienti

³⁵ Ciappi M.A., *op. cit.*, 1596, p. 7 e p. 103 (per gli artisti); Baglione G., *Le Vite, op. cit.*, 1642, I, p. 4; Von Pastor L.B., *Storia dei Papi. Dalla fine del Medio Evo*, vol. IX, *op. cit.*, 1928, Appendice 100, *Memorie sulle pitture et fabbriche (di Gregorio XIII)*, Copia Cod. D. 5 Archivio Boncompagni di Roma, 5, pp.797-846; Bernardini M.G., *La politica artistica di Gregorio XIII*, in *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, Atti del Convegno internazionale di studi promosso dall’università di Roma “La Sapienza” e dall’American Academy in Rome, Roma 17-19 giugno 2004, Fabrizio Serra ed. 2012, pp. 57-70. Sul mecenatismo del papa anche Fiorani F., *La sala Bologna nell’appartamento di Gregorio XIII*, in “Tra Oriente e Occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo”, a cura di C. De Seta, Electa, Napoli, 2004, pp. 179-187; Ceccarelli F., *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani: architettura, cartografia e potere nell’età di Gregorio XIII*, Marsilio, Venezia, 2011; C. Cieri Via, Ingrid D. Rowland, M. Ruffini, *Unità e frammenti di modernità, op. cit.*, 2012. Per ulteriori approfondimenti sull’arte del pontificato di Gregorio XIII, Bernardini M.G., *La politica artistica di Gregorio XIII*, in Ivi, p. 63 nota 3.

³⁶ Giovanni Baglione, *op. cit.*, 1935, p. 4, da Bernardini M.G., in *op. cit.*, 2012, p. 58 nota 1.

³⁷ Bernardini M.G., in *op. cit.*, 2012, pp. 57-70.

³⁸ Di Marco M.P., *Le Sale dei Foconi in Vaticano*, in “Unità e frammenti di modernità”, *op. cit.*, 2012, pp. 37-55.

³⁹ Si veda in cap. II paragrafo 2.2.1.

dall'Emilia (sua terra d'origine) tra cui Raffaellino da Reggio, Lorenzo Sabatini, Egnazio Danti, Ottavio Marcherino, Jacopo Vignola, Tomaso Laureti). Nelle maestranze attive nei suoi cantieri confluirono esperienze toscane, emiliane, lombarde, marchigiane e fiamminghe, le quali trasformarono il linguaggio artistico romano verso una cultura più internazionale.

Gregorio XIII fu quindi mecenate di grandi artisti e la sua presenza nel tuscolano non poteva essere influente per la produzione artistica del territorio. Già frequentatore della villa Tuscolana del cardinale Altemps, i legami con la casa tedesca si intensificarono dopo la sua elezione. Vista la sua attenzione nell'arginare le mire protestanti nelle terre tedesche, esplicita anche con la fondazione della Congregazione germanica e l'elargizione di aiuti per il Collegio teutonico, non poteva che mantenere relazioni con il cardinale Altemps, legato a sua volta ai Madruzzo (il cardinale Madruzzo era anche lui membro della Congregazione) e a suo cugino Carlo Borromeo. Secondo quanto riportato dalle fonti, durante una passeggiata nella parte alta del colle soprastante la Villa del cardinale tedesco, il papa lo avrebbe invitato a costruire in quel luogo, sopra le rovine di una antica villa romana, poi riconosciuta nella villa dei Quintili, un'altra residenza:

«avvedutesi che Gregorio XIII aveva desiderio, che in questo luogo vi fosse una Villa, avendo una volta detto: Oh quanto bene vi starebbe qui una Villa». Si risolvette ad edificarla, per cui fece ogni sforzo, ed ingegno, ad ivi stabilire un Palazzo più che Reggia, accompagnato da una moderna Villa, dove vi si trasferì più volte con la sua corte il sid. Pontefice e vi passava buona parte dell'Autunno. Gli dette il nome di Mondragone, in onore del Papa che per arma aveva un mezzo drago»⁴⁰.

Il promotore dell'impresa fu quindi Gregorio XIII, il quale elesse la villa a sua residenza extraurbana. Naturalmente altri esponenti della corte papale scelsero di

⁴⁰ Ms Casanatense 1335, Amayden T., *La storia delle famiglie romane*, Roma, 1910, f. 34f, da Ehrlich T. L., *Landscape and Identity in Early Modern Rome. Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge University press, 2002, p. 327, nota 6.

soggiornare in zona (tav. II)⁴¹. Pier Antonio Contugi già aveva acquistato nel 1560 la villa Belvedere di Frascati⁴². Il cardinale Tolomeo Gallio, al quale era stata affidata la direzione della politica pontificia (con breve del 24 giugno 1572) acquistò la Caravilla appartenuta ad Annibal Caro nel 1579, come già ricordato, nel 1614 venduta dai Borghese a Giovan Angelo Altemps⁴³. Nel 1590 anche il duca Giacomo Boncompagni, figlio del pontefice, nato nel 1548 quando il padre era ancora cardinale, acquistò una villa nelle vicinanze denominata per l'appunto Villa Sora⁴⁴.

Marco Sittico fece quindi costruire in pochi anni il nuovo Casino a monte della Villa Tuscolana, dotandolo di due appartamenti privati, uno per il cardinale e uno per il papa con annessa una cappella dedicata a San Gregorio e decorata con scene della vita di San Gregorio Magno⁴⁵. Il pontefice iniziò ad abitare la nuova villa tra il 1575 e il 1576⁴⁶ e continuò a frequentarla abitualmente, all'inizio contemporaneamente al cardinale, mentre dal 1584 in maniera più discontinua, forse per esiguità di spazi o per dissapori tra i due⁴⁷. Della Villa Mondragone, delle sue vicende architettoniche e decorative, si discuterà più avanti nel testo, ma la presenza nei cantieri tuscolani di architetti quali Martino Longhi il Vecchio (1534-1591), e in seguito Giacomo della Porta (1532-1602), poi assoldati per altre imprese gregoriane, dimostra il passaggio delle maestranze tra i due committenti⁴⁸.

Fu il papa a volere inoltre, vicino a villa Mondragone, la costruzione della Chiesa con il convento dei Cappuccini, affidando la cura delle cappelle laterali ai suoi cardinali nipoti, il cardinale di San Sisto Filippo Boncompagni, e il cardinale Filippo

⁴¹ Negli anni '70 acquistarono e costruirono ville nei dintorni di Frascati Mons. Vestri, il cardinale Galli, il cardinale di Como, il Cardinale Cornaro, il Duca di Ceri, le famiglie Arrigoni e Contugi, gli Ordini religiosi dei Cappuccini, Gesuiti, Oratoriano.

⁴² Per un approfondimento sulla figura del Contugi e sulla villa Belvedere, cap. II, pp. 36-37 nel testo.

⁴³ Cfr. p. 16 nel testo. La villa rimase agli Altemps fino al 1621 quando Pietro, primogenito di Gian Angelo, la vendette al Cardinale Ludovico Ludovisi nipote di Gregorio XV, cfr. Tantillo Mignosi A., *Villa e Paese, Villa e paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino*, a cura di A. M. Tantillo, Roma, 1980, pp. 76-77.

⁴⁴ Tarditi L., *Villa Sora Boncompagni*, in "Villa e paese", *op. cit.*, 1980, pp. 208-214; Guerrieri Borsoi M.B., *Villa Sora a Frascati*, Roma, Gangemi, 2000.

⁴⁵ Sulla costruzione del casino cinquecentesco della villa e della cappella si veda cap. II, paragrafo 2.2.1 nel testo.

⁴⁶ Cfr. Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 53.

⁴⁷ Ivi, pp. 54-55 e p. 4 nel testo.

⁴⁸ Per gli architetti e i pittori a servizio del papa, tra cui alcuni attivi anche nel tuscolano: Von Pastor, *op. cit.*, IX, 1925, pp. 797-846.

Guastavillani⁴⁹. Per l'altare commissionò lui stesso al suo pittore Girolamo Muziano la *Crocifissione tra i santi Francesco e Antonio da Padova*⁵⁰.

Anche l'acquisto di Monte Porzio da parte di Marco Sittico, fu probabilmente incoraggiato dall'interesse dimostrato per quelle terre da Gregorio XIII, il quale: "...a supplicatione de' poveri villani, che ivi sotto capanne vivevano, in vece d'una picciola Cappella, per udir la Messa, che dimandavano, fabricò un bel tempio di conveniente grandezza in honore di San Gregorio"⁵¹. Il Duomo fu costruito dal 1580⁵², dotato di rendite e assegnato in giuspatronato alla famiglia del Papa (i Boncompagni) e, per evitare che dovesse sottostare alla Chiesa di Frascati, venne elevato ad Arcipretura, con privilegio di nomina ai Cardinali della famiglia papale. Distrutto per costruirne uno nuovo nella seconda metà del XVII secolo, se ne conserva il portale d'ingresso dove è ancora ben visibile e leggibile l'iscrizione dell'architrave "D. GREGORIO". L'edificio originario è riprodotto nel frontespizio del trattato del Ciappi "*Compendio delle heroiche et gloriose attioni e santa vita di Papa Gregorio XIII*" (fig. 12)⁵³. A quanto pare doveva essere piuttosto semplice dotato di facciata a capanna, portale quadrato e di torre campanaria su cui campeggiava il drago Boncompagni⁵⁴. Dai

⁴⁹ Pasqualoni E., *Il cardinale Filippo Guastavillani (1541-1587): indagini sulle committenze artistiche del secondo cardinal nepote "creato" da Gregorio XIII*, in "Bollettino d'arte", 7, ser. 95, 2010, 7, pp. 23-24. Il Guastavillani fu ospite del cardinale nel 1578, in AAG 53, f. 322.

⁵⁰ Negro A., *Chiesa e convento dei cappuccini*, in "Villa e paese", op. cit., pp. 127-134. Per la tela di Girolamo Muziano: Tosini P., *Girolamo Muziano 1532-1592 dalla Maniera alla Natura*, Ugo Bozzi editore s.r.l., Roma, 2008, pp. 405-407. Per gli affreschi nella navata attribuiti a Niccolò Martinelli detto il Trometta, cfr. Zuccari A., *Cesare Nebbia tra Orvieto, Roma e Viterbo*, in P.L. Bonelli, M. G. Bonelli (a cura di), *L'età di Michelangelo e la Tuscia*, Viterbo, 2007, pp. 71-86. Per i rapporti tra Muziano e Gregorio XIII, Tosini P., *Girolamo Muziano e Gregorio XIII: un rapporto privilegiato*, in "Unità e frammenti di modernità", op. cit., 2012, pp. 277-297.

⁵¹ Ciappi M.A., op. cit., 1596, pp. 13-14.

⁵² Con la Bolla di Gregorio XIII (1 Giugno 1580, AB 607) da Vodret Adamo R. *La vicenda storica di Monte Porzio Catone e committenza artistica di una grande famiglia romana: i Borghese*, in "L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana grande pittura del '600 e del '700" (catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990), Quasar, Roma, 1990, pp. 152-154; sul Duomo anche i precedenti B. Grandi, *Cenni storici intorno alla terra di Monteporzio nell'agro tuscolano*, ms. 1870 ca., (riproduzione conservata presso la Biblioteca di Monte Porzio Catone); Mascherucci P., *Monte Porzio Catone, nella sua storia, nella sua natura, nella sua villa*, Frascati, 1987, pp. 103-110.

⁵³ Ciappi M.A., op. cit., 1596.

⁵⁴ Sul simbolo araldico Principio Fabrizio da Teramo, *Delle Allusioni, imprese et emblemi sopra la vita, opere et attioni di Gregorio XIII*, Roma, Bartolomeo Grassi, 1588; Ruffini M., *Le imprese del drago: politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII (1572-1585)*, Bulzoni, Roma, 2005; Idem, *Un drago per il papa. Emblematica e politica alla corte di Gregorio XIII*, in "Unità e

resoconti delle Visite apostoliche del 1636 e del 1660⁵⁵, quando il Duomo era passato in giuspatronato alla famiglia Borghese, ma prima della sua distruzione avvenuta nel 1666 per costruirne uno nuovo, si ha notizia del suo aspetto interno: di forme ampie e magnifiche, a navata unica con tre altari, il Duomo conteneva pale e arredi liturgici pregevoli. Sull'altare maggiore era un quadro raffigurante San Gregorio, l'altare sinistro era dedicato al SS. Rosario ed aveva un'immagine della Vergine del Rosario circondata dai quindici Misteri, sull'altare destro era invece un quadro con San Carlo, Antonio e Antonino, da riferire ad un periodo successivo al 1610 (anno di canonizzazione di San Carlo). Nulla è stato accertato sull'architetto che lo progettò⁵⁶ (forse Martino Longhi, architetto di fiducia di Gregorio XIII ed attivo a Frascati negli anni precedenti)⁵⁷ e sugli artisti che vi lavorarono per abbellirla con le loro opere. Negli stessi anni le fonti attribuiscono al papa anche la costruzione di una parrocchia: “La frequente, regolare dimora nelle divertenti alture di Frascati dette occasione al Papa di innalzare nella vicina Monteporzio una parrocchia ed una piccola cattedrale in onore di San Gregorio”⁵⁸ da riconoscere probabilmente in lavori effettuati nella già esistente chiesa di S. Antonino, in seguito indicata anche nei documenti di casa Altemps⁵⁹. L'importanza della personalità di Gregorio XIII per lo sviluppo urbanistico del tuscolano è attestata dal nuovo nome che venne dato al paese di Monte Porzio dopo l'edificazione della chiesa e in onore del papa, quello di Monte San Gregorio, denominazione che mantenne dalla fine del Cinquecento al primo ventennio del secolo successivo.

frammenti di modernità”, *op. cit.*, 2012, pp. 113-129; De Lillo A., *L'emblematica gregoriana nelle Allusioni di Principio Fabrizi*, in Ivi, 2012, pp. 131-150.

⁵⁵ Vodret Adamo R., *op. cit.*, 1990, p. 154, nota 54.

⁵⁶ Ivi, p. 154, nota 58.

⁵⁷ Sulle fabbriche di Monte Porzio, la famiglia Altemps e Martino Longhi il vecchio, si veda cap. II nel testo.

⁵⁸ Von Pastor L., *op. cit.*, 1925, p. 843.

⁵⁹ Indicati in nota 101 nel testo.

1.2.3 Le residenze Altemps nel territorio romano e nella bassa Umbria

In pochi anni Marco Sittico Altemps accumulò un ingente patrimonio⁶⁰. Contemporaneamente alla costruzione e decorazione delle ville tuscolane, il cardinale tedesco si impegnò nei cantieri delle altre residenze che aveva acquistato nel territorio romano a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento. Tra le proprietà che più interessano il presente studio, le residenze del territorio romano e della bassa Umbria: il Palazzo di Roma⁶¹; la casa di Calvi⁶²; i castelli di Gallese⁶³ e Soriano⁶⁴ (tav. III).

Nominato governatore di Narni, Marco Sittico Altemps possedette nella vicina Calvi⁶⁵, cittadina assoggettata fino al 1572 agli Orsini di Anguillara, una casa ancora oggi denominata casa Altemps, costruita accanto alla chiesa di Santa Maria Assunta. Ancor prima di dare inizio ai lavori di decorazione delle dimore romane, il cardinale fece dipingere la volta del salone, in cui è raffigurato lo stemma familiare e indicata la data 1569⁶⁶. La proprietà risulta vicina ai feudi che di lì a qualche anno, grazie alla concessione di Fortunato Madruzzo, entrarono anch'essi far parte del patrimonio del cardinale tedesco.

Negli stessi anni Marco Sittico aveva acquistato, oltre a Villa Tuscolana, il Palazzo di Roma dai Soderini. Da quel momento interessarono l'edificio una serie di trasformazioni, di tipo architettonico e decorativo, che si protrassero fino al 1620

⁶⁰ Oltre alle proprietà tuscolane, il palazzo romano con la vigna fuori porta del popolo, i feudi di Gallese e Soriano, Calvi in Umbria, ma anche Tossignano e Fontana in Romagna, Santa Colomba, possedimenti vicino Pisa e Mesoraca in Calabria.

⁶¹ Sul Palazzo Altemps di Roma lo studio più esauriente rimane l'indagine condotta in Scoppola F., *Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps*, De Luca edit., Roma, 1987.

⁶² Saporì G., *Van Mander e compagni in Umbria*, in "Paragone", 61, 1990, 483, pp. 10-48; Idem, *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, Electa, Milano, 2007, pp. 75-77.

⁶³ Nicolai F., *Manciola ed altri: due fregi "a battaglie" per Pietro Altemps*, in "Paragone", 59, 79, 2008, pp. 72-80.

⁶⁴ David D., *Soriano nel Cimino*, Soriano nel Cimino – Viterbo, 1947, pp. 152- 164; sul palazzo, Festa Milione M., *Il casino del Cardinal Madruzzo a Soriano nel Cimino*, in "Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura", fasc. 97-114 (1975), pp. 71-94; Pia Kehl, *La Villa di Papacqua a Soriano nel Cimino*, in *I Madruzzo e L'Europa*, op. cit., 1993, pp. 711-715.

⁶⁵ Pallottini L., *Calvi dell'Umbria. Frammenti di storia*, Calvi dell'Umbria, s.d. La casa fu costruita da un Gio. Salvatore Nicolini.

⁶⁶ Saporì G., op. cit., 2008, p. 75.

circa⁶⁷. A questi si affiancarono i lavori di ristrutturazione e decorazione della cappella privata della famiglia in Santa Maria in Trastevere⁶⁸.

Nel 1579 infatti Marco Sittico ottenne da suo cognato, Fortunato dei Madruzzo, i feudi di Gallese e Soriano come si legge dal documento: “Febbraio 24. Affermasi che il Card. Altemps abbia condotta a fine la compera delli castelli di Gallese et Soriano per 80 mila scudi, posseduti dal già Card. Di Trento a favore del S. Roberto figlio di S.S. Illima”⁶⁹. Il Castello di Gallese (fig. 13), ancora oggi abitato dai discendenti del cardinale tedesco, fu trasformato in palazzo dagli Altemps, che ne affidarono i lavori di ristrutturazione a Giacomo della Porta (1532-1602)⁷⁰, il quale lavorò anche, come vedremo, a fianco di Martino Longhi a Villa Mondragone (1577). Per quanto riguarda la decorazione, all’interno del palazzo furono realizzati degli affreschi, datati alla seconda metà del XVII secolo e commissionati dagli eredi del cardinale⁷¹. Anche a Soriano gli Altemps divennero proprietari di un castello⁷². Appartenuto al cardinale tridentino Cristoforo Madruzzo, il quale, con il favore di papa Pio IV, lo acquistò nel gennaio del 1560, insieme al marchesato di Gallese, passò poi a Fortunato Madruzzo che lo vendette a Marco Sittico, sotto il quale fu elevato nel 1585 a ducato⁷³. Di certo ebbe un grande significato per il principe vescovo di Trento possedere il feudo di Soriano con le annesse, poco dopo, terre di Gallese e Bassano. A Cristoforo Madruzzo è da riferire il casino originario del palazzo. Egli fece restaurare la Rocca e costruire la villa di Papacqua, penendosi così al pari di altri mecenati a lui vicini, quali Alessandro

⁶⁷ Sui cantieri del Palazzo di Roma e le maestranze attive, cfr. paragrafo 4.4.3.

⁶⁸ Bertelli C., *Di un cardinale dell’Impero e di un canonico polacco in Santa Maria in Trastevere*, in “Paragone. Arte”, 28, 327, 1977, pp. 88-107.

⁶⁹ Grossi Gondi F., op. cit., 1901, p. 207, (da Urb. 1047). Anche in AAG, *Carte Famiglia Altemps*, fogli sciolti si legge: “Il Cardinale Marco Sittico Altemps acquistò dal Marchese Fortunato Laudenzio Madruzzo il ducato di Gallese unitamente al marchesato di Soriano per 84.000 scudi”.

⁷⁰ Su Giacomo della Porta Bedon A., *Della Porta Giacomo*, ad vocem in Dizionario Biografico degli Italiani, 37, Roma 1989, 160-170. Sul rapporto tra Vignola e Giacomo della Porta vedi W. Lotz, *Vignole et Giacomo della Porta (1550-1589)*, in A. Chastel (a cura di), *Le Palais Farnèse*, Roma 1980-1981, I, pp. 225-234.

⁷¹ Nicolai F., op. cit., 2008, pp. 72-80.

⁷² Costruito alla metà del XIII secolo sulla parte più alta del paese, il castello passò ai Colonna, Vitelleschi e poi a diretto controllo della Chiesa. Tornato agli Orsini nel 1492, questi lo cedettero ai della Rovere, ai Carafa, al cardinale Cristoforo Madruzzo, agli Altemps ed infine agli Albani. Nel 1852 fu ceduto ai Chigi e da questi allo Stato della Chiesa. Sul palazzo si veda nota 64.

⁷³ Nel 1579 il cardinale Altemps acquistò infatti il feudo di Soriano nel Cimino insieme a quello di Gallese come si legge dal documento: “Febbraio 24. Affermasi che il Card. Altemps abbia condotta a fine la campera delli castelli di Gallese et Soriano per 80 mila scudi, posseduti dal già Card. Di Trento a favore del S. Roberto figlio di S.S. Illima” (Urb. 1047), in Grossi Gondi, op. cit., 1901, p. 207. Sulla vendita anche Vareschi S., *Profili biografici*, in *I Madruzzo e l’Europa*, op. cit., 1993, nota 52.

Farnese e Vicino Orsini proprietari di residenze nel viterbese (pare che la casa pendente del giardino di Bomarzo sia dedicata proprio al Madruzzo). A Roma (dal 1571) risiedeva a Palazzo dei Penitenzieri, apparendo come uno dei più ricchi cardinali dopo Alessandro Farnese e Ippolito d'Este. Il palazzo di Soriano, sebbene presenti degli elementi propri della tematica della meraviglia almeno per quanto riguarda l'opera scultorea, simile al vicino Bomarzo, mostra un edificio più rigoroso, attribuito dapprima a Ottaviano Schiratti da Perugia, poi al Vignola, allora attivo per i Farnese, e infine a Troiano Schiratti⁷⁴. Quest'ultimo, è documentato in seguito (1585) come direttore dei lavori accanto a Martino Longhi il Vecchio nel Palazzo Altemps di Roma⁷⁵. Anche il palazzo di Soriano presenta una decorazione ad affresco al pian terreno del palazzo, nel locale antistante l'ingresso alla cappella, e al primo piano, in un altare presso la scalinata⁷⁶.

Più problematico risulta il possesso del feudo di Bassano, anch'esso appartenuto a Cristoforo Madruzzo⁷⁷. Sittico aveva provato ad acquistare il castello nel 1579 insieme a Soriano e Gallese. Il palazzo, prima di passare ai Giustiniani-Odescalchi (negli anni '90 del Cinquecento), fu proprietà degli Orsini di Anguillara, lo stesso ramo da cui discendeva Cornelia Orsini, moglie di Roberto Altemps dal 1576. Fino ad oggi la presenza anche indiretta degli Altemps nel palazzo non è mai stata presa in considerazione, anche se alcuni documenti potrebbero far supporre il tentativo di acquisto da parte del cardinale tedesco⁷⁸. Confermano l'ipotesi di un interesse in

⁷⁴ Cfr. Spezzaferro L., *I Madruzzo a Roma e nel Lazio*, in Ivi, 1993, p. 687, nota 12 per altri studi sull'attribuzione tra i quali emerge l'analisi della struttura architettonica e ipotesi attributive di Festa Milione, in Festa Milione M., *Il casino del Cardinal Madruzzo a Soriano nel Cimino*, op. cit., 1975, pp. 71-94. La studiosa suggeriva di ricercare la paternità dell'edificio per motivi stilistici tra gli architetti che lavoravano per la villa di Giulio III Del Monte, che vede riuniti, oltre al Vignola, l'Ammannati, Vasari, e Nanni di Baccio Bigio, per il quale non escludeva un possibile intervento a Soriano (soprattutto per alcuni motivi linguistici come il portale e le finestre).

⁷⁵ Cfr. Spezzaferro L., in *I Madruzzo e l'Europa*, op. cit., 1993, p. 687. L'architetto compare in Palazzo Altemps nel 1585, cfr. Scoppola F., op. cit., 1987, p. 287 (AAG, libro mastro 1581-86, f. 281), mentre erano attivi anche Martino Longhi e i pittori Vitruvio Alberi e Pasquale Cati. Anche in "Misura e stima dei lavori di scalpello di Cesare Buzzi scarpellino nel palazzo del cardinale misurati da Onorio e da M. Troiano Schiratti", in AAG *Villa tuscolana 1567-1606*, f. 436.

⁷⁶ Cfr. Palesati A. Lepri N., *Matteo da Leccia. La vita e le opere*, Pomerance, 1999.

⁷⁷ Cfr. Vareschi S., *Profili biografici*, in *I Madruzzo e l'Europa*, op. cit., 1993, p. 49-77.

⁷⁸ Nello studio più recente sulla villa: *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano*, a cura di Bruca A., Gangemi, 2003, non viene menzionata una possibile proprietà Altemps, mentre in Panizon si riferisce di un possesso da parte del cardinale dei feudi di Gallese, Soriano e Bassano, pagati 84.000 scudi da Fortunato Madruzzo, che li aveva ottenuti da Pio IV dopo che erano stati confiscati ai Carafa (ma in un documento presente in AAG Atti di famiglia, non si legge di Bassano, cfr. nota 69 nel testo).

quegli anni da parte degli Altemps per questa residenza, i documenti trascritti dal Grossi Gondi in appendice del suo libro, in cui si legge nell'anno 1579 (anno dell'acquisto di Gallese e Soriano): “*Luglio 7*. Dal commissario della Camera non furono accettate le due tazze d'argento portate da un ministro del Card. Altemps pel censo di Bassano, comprato dal Card. Di Trento con Gallese e Soriano, trattandosi hora, se la compera sia valida o no, e questo per non pregiudicare alla Sede Apostolica.”; ed anche “*Luglio 18*. Il Card. Altemps ha ottenuto grazia da S. Stà che dalla Rota si rivegga la causa di Bassano e per questo non partirà per S. Gregorio”⁷⁹. Due anni dopo, nel 1581, l'ambasciatore veneto Giovanni Corraro racconta, nella sua relazione al Senato della Serenissima, la confisca del castello da parte del papa al cardinale per evasione fiscale⁸⁰. Le vicende legate al passaggio di proprietà del palazzo, non risultano comunque del tutto chiare⁸¹. Prima di passare ai Giustiniani-Odescalchi, ai quali doveva essere stato venduto precedentemente alla morte di Porzia (1590)⁸² rimase proprietà degli Orsini di Anguillara⁸³, i quali stipularono l'atto di vendita nel 1595.

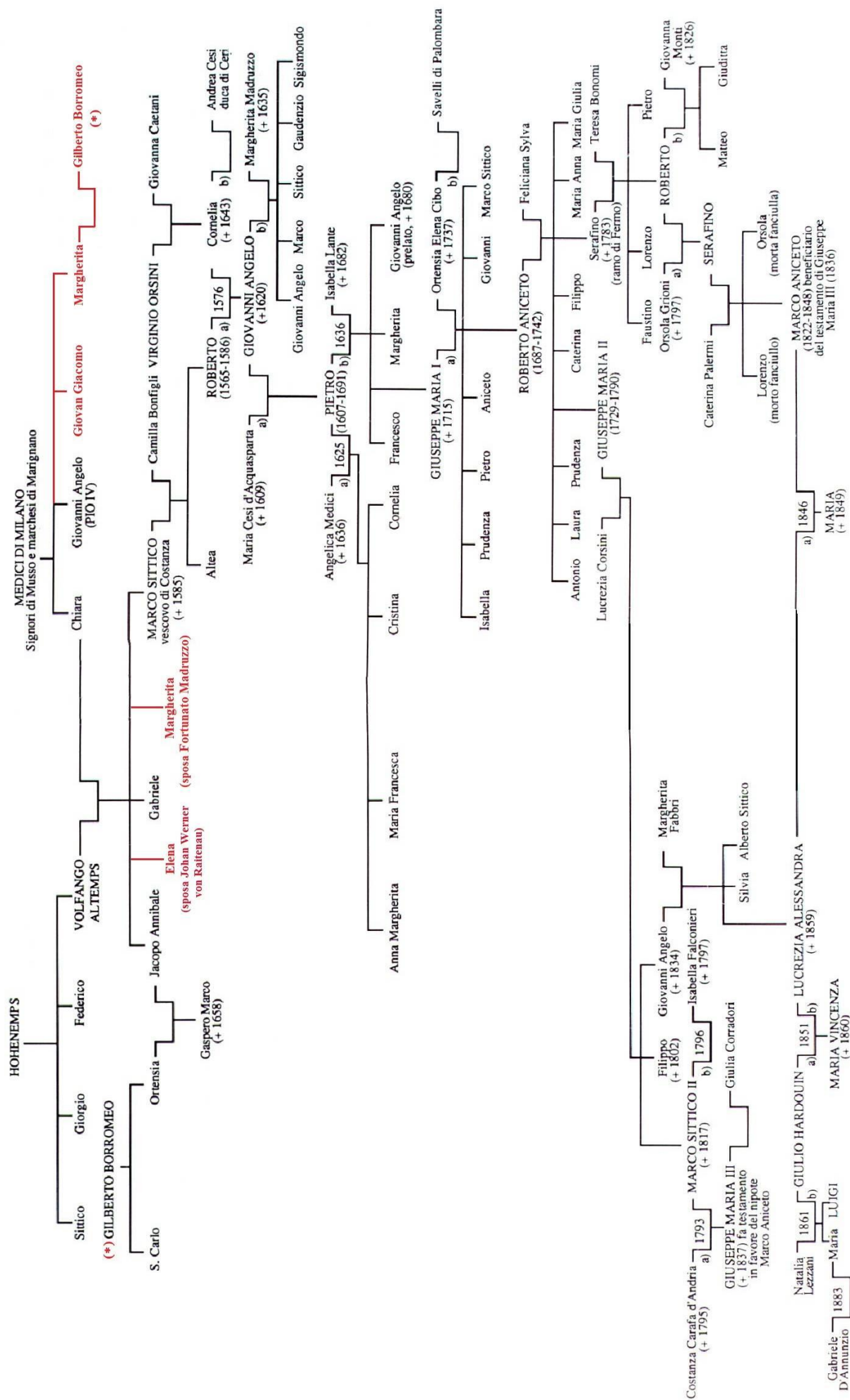
⁷⁹ Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 208.

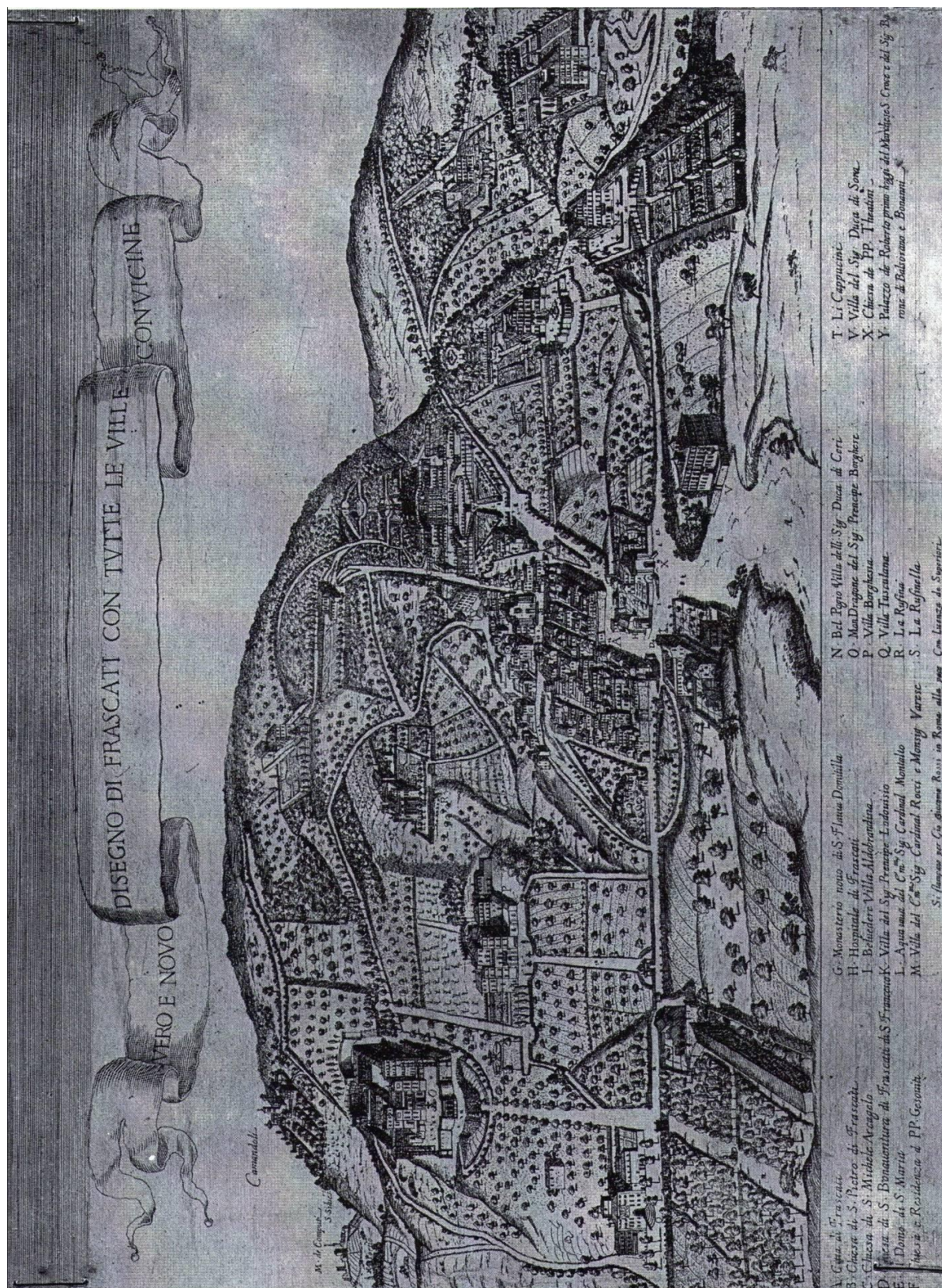
⁸⁰ Panizon P., *op. cit.*, 2010, pp. 150-151. A questo episodio è stata riferita la rottura dei buoni rapporti tra il cardinale e il pontefice, attestati anche dalle vicende legate alle visite del papa nel suo appartamento nella Villa di Mondragone, Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 55.

⁸¹ Sul palazzo di Bassano si veda Cherubini M.P., *Gli Anguillara “di Ceri” a Bassano: nuovi contributi documentari*, pp. 129-144, in *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano*, a cura di A. Bruca, Gangemi, 2003.

⁸² Madre di Andrea Cesi, sposo in seconde nozze di Cornelia Orsini, cfr. p. 17 nel testo.

⁸³ Il palazzo apparteneva agli Anguillara “di Ceri”, distinti dal ramo “di Stabbia”.





Tav. III



FIGURE:



Fig.1 Ottavio Leoni (1578-1630), *Ritratto del cardinale Marco Sittico Altemps*, olio su tela. 231x138cm, 1613, Gallese, Castello, Altemps, collezione duca di Gallese



Fig. 2 Scipione Pulzone (1550 ca. 1598), *Ritratto di Pio IV* olio su tela, 233x137 cm, 1567, Gallese (Viterbo), Castello Altemps, collezione duca di Gallese.



Fig. 3. Anthoni Bays (1543-1615), olio su tela, particolare, 1578, Polička Městské Muzeum e Galerie.



Fig. 4 Bertelli Pietro, *Veduta di Frascati*, incisione, 1608-1613, particolare della Villa del duca Altemps.

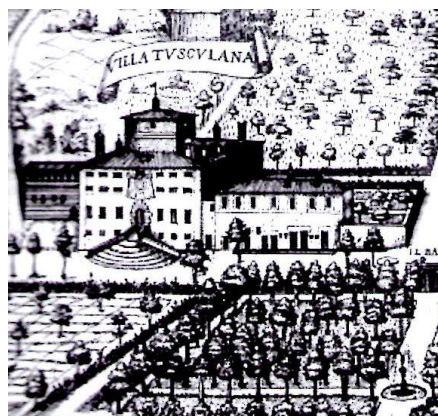


Fig. 5 Greuter Matthäus, *Veduta di Frascati* Particolare di Villa Tusculana, incisione.

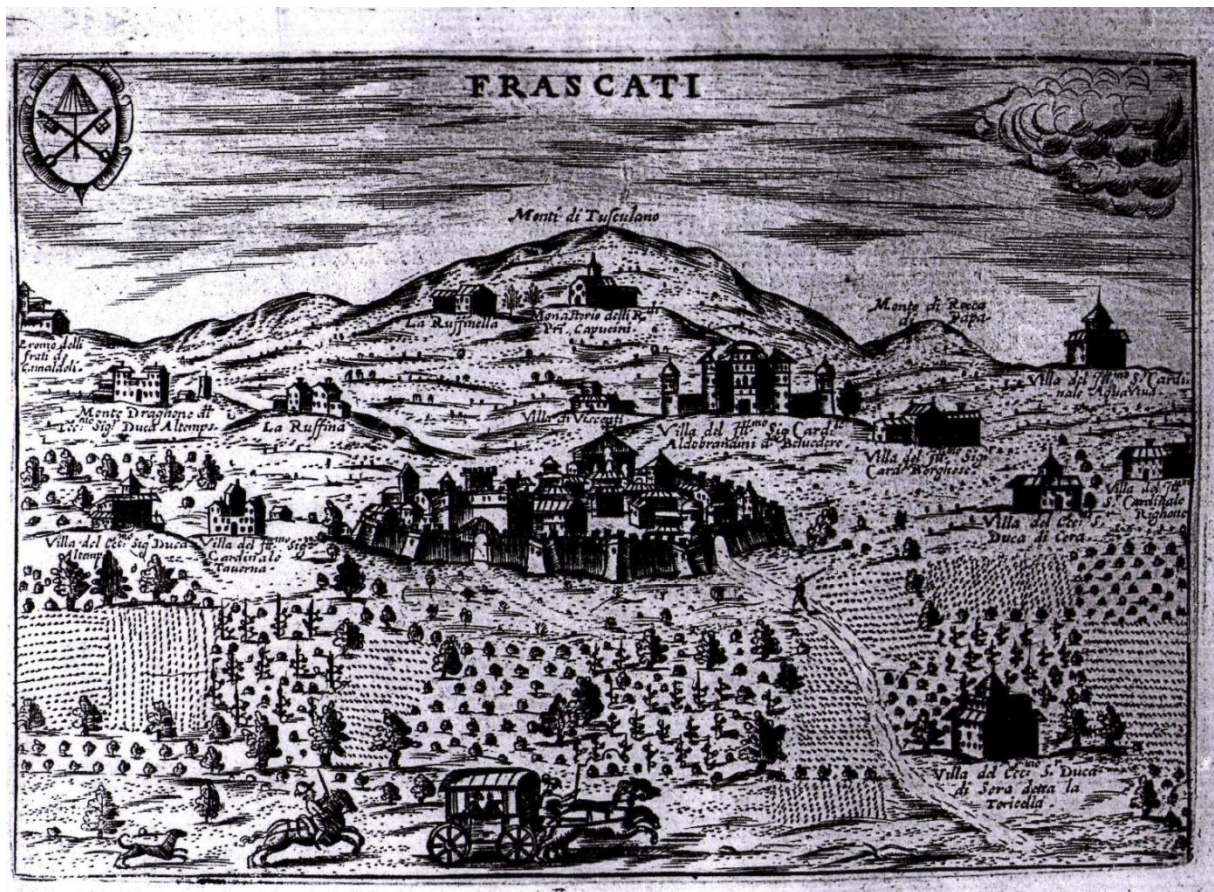


Fig. 6 Bertelli Pietro, *Veduta di Frascati*, incisione, 1608-1613, dal “Teatro delle città d’Italia”, Vicenza, 1616.



Fig. 7 Palazzo Altemps, Monte Compatri.



Fig. 8 Il Castello della Mola nella Galleria carte geografiche.

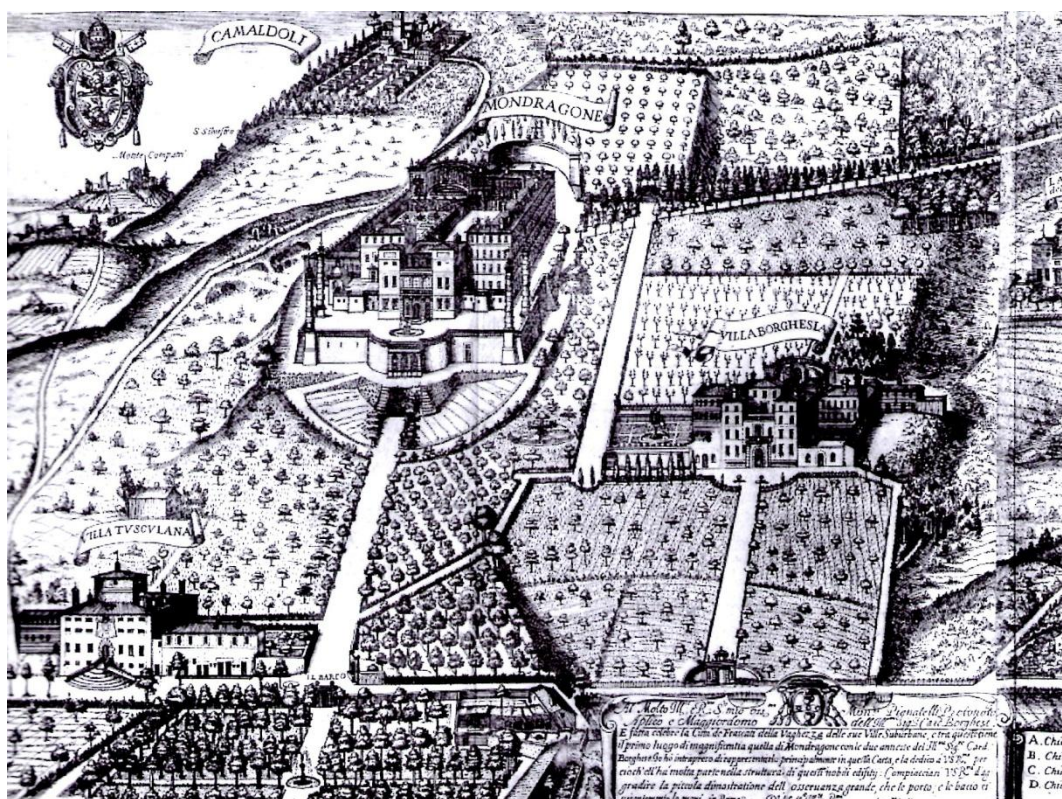


Fig. 9 Greuter Matthäus, *Veduta di Frascati, Borghesianum.*, incisione, 1620.

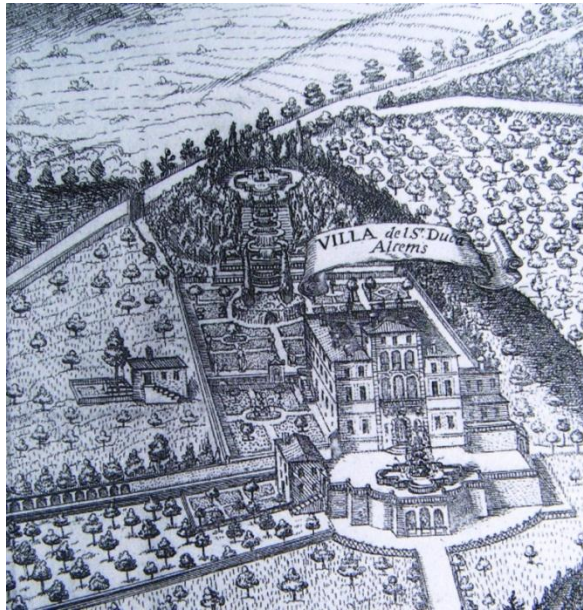


Fig. 10 Villa Gallio Altemps Torlonia, da Greuter Matthäus, *Veduta di Frascati*, incisione, 1620, particolare.



Fig. 11 Jacopo Zucchi (1541-1596), *La messa di San Gregorio*, h 4,20 l 2,10, Roma, SS. Trinità dei Pellegrini.

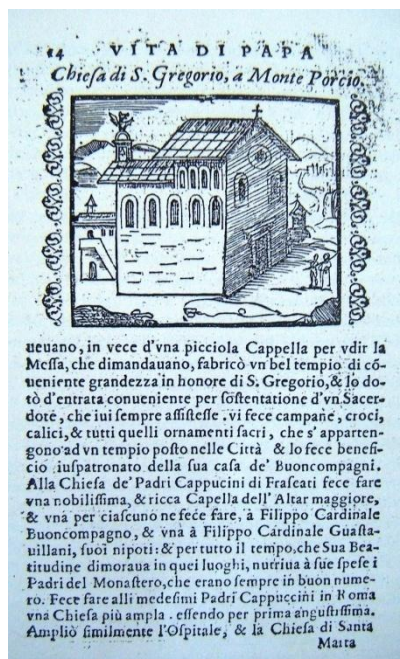


Fig. 12 Chiesa di San Gregorio a Monte Porcio, Ciappi M.A., *Compendio...*, 1596, p. 14.

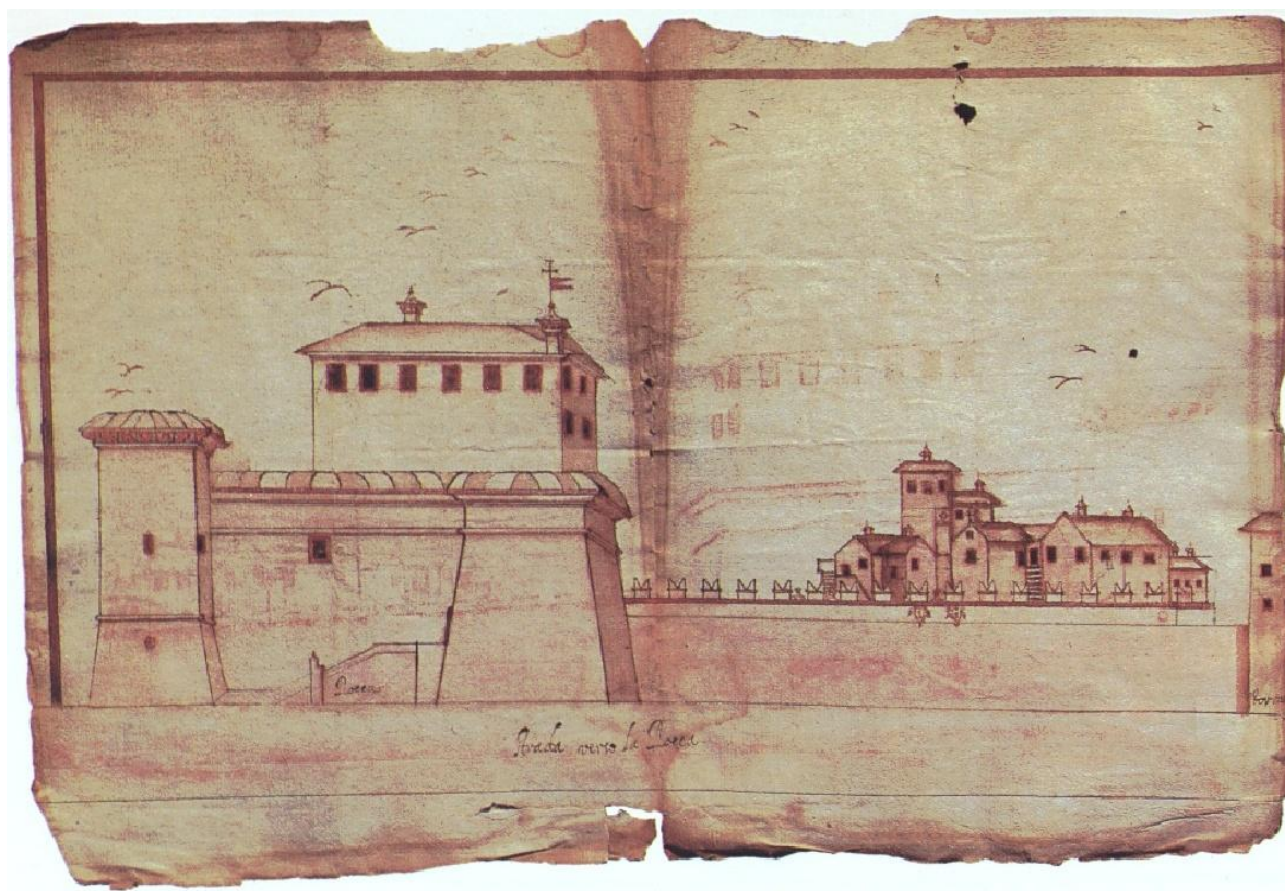


Fig. 13 Ignoto sec. XVI, Gallese, Archivio Altemps, carte sciolte, veduta del Castello di Gallese.

2. MARCO SITTICO ALTEMPS E I CANTIERI DI MARTINO LONGHI IL VECCHIO NEL TERRITORIO TUSCOLANO (1569 - 1585).

Martino Longhi il Vecchio (1534 - 1591) risulta tra i più importanti artefici impegnati nei cantieri romani e tuscolani del cardinale tedesco⁸⁴. La sua presenza è documentata a Villa Tuscolana dal 1569⁸⁵. In seguito risulta attivo anche nelle altre ville (1572-1580) e nel palazzo di Roma, dove è presente dal 1572⁸⁶. Il suo arrivo nella città papale durante la seconda metà del Cinquecento determinò l'avvicinarsi di un discreto numero di suoi collaboratori, alcuni dei quali lo affiancarono sia a Villa Mondragone che a Palazzo Altemps⁸⁷.

Pochi anni prima, il Longhi aveva lavorato in un altro palazzo della famiglia Altemps, a Hohenems (1562), considerato la sua prima opera conosciuta⁸⁸. Nel castello (fig. 1), di origine medievale, l'architetto, oltre a ristrutturare il nucleo centrale, riqualificò i giardini e progettò la *Casina delle delizie* per Ortensia Borromeo (1566-1567)⁸⁹, moglie di Jakob Hannibal (fratello di Marco Sittico) e nipote di Pio IV Medici. Il loro matrimonio era stato propiziato proprio dal cardinale tedesco nel 1565 per consolidare ancora di più il legame tra le due famiglie Altemps e Borromeo, entrambe parenti del pontefice.

⁸⁴ Su Martino Longhi il Vecchio: G. Lerza, *L'architettura di Martino Longhi il Vecchio*, Bonsignori edit., Roma, 2002.

⁸⁵ AAG 43, f. 85r.

⁸⁶ La sua firma appare sugli elenchi settimanali dei pittori, si veda Scoppola 1987, appendice p. 271.

⁸⁷ Tra gli artisti lombardi stabilitisi a Roma si ricordano le famiglie di architetti come il Longhi e il Ponzio, gli scultori Silla Longo, Stefano Longhi e Ippolito Buzzi, Giovanni Maria Buzzi Scalpellino etc. (*Architetti e maestranze Lonbarde a Roma (1590-1664)*, a cura di G. Lerza e M. Fratarcangeli, Carsa, 2009) alcuni dei quali troviamo attivi a villa Mondragone e nel Palazzo Altemps di Roma. Sugli architetti attivi a Palazzo Altemps, si veda Scoppola F., *op. cit.*, 1987, appendice, in cui compaiono oltre a Martino Longhi il Vecchio, Flaminio Ponzio, Onorio Longhi etc.

⁸⁸ Su Palazzo Altemps a Hoenems si veda Lerza G., *op. cit.*, 2002, pp. 154-160; anche il precedente Lerza G., *Interventi di Martino Longhi il vecchio a Hoenems. Nuove acquisizioni*, "Palladio", 18, luglio-dicembre, 1996, pp. 35-50.

⁸⁹ I lavori alla casina della consorte italiana sono datati 1566-1567. I progetti autografi del Longhi e le lettere sono conservati a Bregenz nell'Archivio Regionale del Vorarlberg (VLA). Dei progetti autografi del Longhi si conservano i disegni del palazzo relativi ai piani seminterrato, primo e secondo, oltre ad una sezione trasversale tracciata sul cortile. Della Casina delle Delizie sono conservati i disegni delle piante dei diversi livelli. La serie dei disegni, sia del palazzo che della Casina è stata pubblicata e commentata da C. Bertsch, *Briefe und Pläne von Martino Longhi d. Ä aus dem Palastarchiv zu Hohenems* in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", Dublino 1990, pp. 171-184, e da G. Lerza, *op. cit.*, 1996, pp. 35-50.

Gli anni tra il 1562 e il 1574 furono fondamentali per la carriera artistica di Martino Longhi il Vecchio. Si tratta del periodo in cui maggiormente si affermò il suo rapporto di lavoro con le casate Altemps, Borromeo e Medici di Marigliano, legate tra loro da vincoli di parentela. Fu grazie all'attività svolta in quegli anni che il Longhi divenne dapprima architetto del cardinale Altemps per poi ottenere la nomina nel 1573 di architetto papale con Gregorio XIII (1572-1585).

Fu probabilmente tramite l'assidua attività presso i cantieri romani di Marco Sittico e di Gregorio XIII che ottenne prestigiosi incarichi anche da altri rappresentanti della corte papale.

Considerando in particolare il territorio tuscolano, oltre alle citate ville del cardinale Altemps, per le quali lavorò dapprima accanto al Vignola, per assumere in seguito la direzione dei cantieri, Martino Longhi risulta attivo anche in altri edifici. A tale proposito non si può non ricordare la controversa attribuzione al Longhi del Convento dei cappuccini di Frascati (fig. 2)⁹⁰. Mentre Von Pastor riferiva di un intervento di Martino Longhi⁹¹, il Ciappi non si esprime sul nome dell'architetto⁹². La costruzione della villa/convento fu dovuta finanziariamente a Pietro Antonio Contugi (1503-post 1581), importante medico dell'ambiente romano originario di Volterra⁹³, ricordato da due iscrizioni, una nella controfacciata e una ornata con lo stemma davanti all'altare maggiore della chiesa. Probabilmente, come indicato dalle fonti, ci fu un'interessamento del Boncompagni, proveniente dall'ordine cappuccino. Il pontefice, dopo averla nominata cappella papale, affidò l'impegno della decorazione interna ai nipoti (Filippo Boncompagni e Filippo Guastavillani) mentre dispose lui stesso dell'altare maggiore facendone fare “una nobilissima, et ricca Cappella”⁹⁴. La chiesa

⁹⁰ Sul convento dei Cappuccini, M. d'Alatri, *I Cappuccini a Frascati*, 1992; Strollo R. M., *Due centri religiosi nel tessuto delle Ville Tuscolane. Il Convento dei Cappuccini e l'eremo dei Camaldolesi*, in “Castelli Romani”, A. XXXIX (VII n.s.), n. 5, Sett. Ott., 1999, pp. 140-157.

⁹¹ Dal Von Pastor si legge in riferimento alle opere volute dal papa: «Anche per i Cappuccini di Frascati egli fece edificare da Martino Longhi una nuova chiesa. Questo tempio dedicato a San Francesco elevasi in una bella località su la via verso Tuscolo. Nella semplice facciata si legge tuttora il nome di Gregorio», cfr. Von Partor L., vol. IX, 1928, p. 843 e appendice.

⁹² Ciappi M.A., *op. cit.*, 1596, p. 13.

⁹³ Su Pier Antonio Contugi, il Convento dei Cappuccini e le relazioni tra la famiglia e Francesco Capriani si veda Guerrieri Borsoi M. B., *I Contugi e Francesco da Volterra: il palazzo romano e la villa tuscolana*, in “Palladio”, XX (2007), 40, pp. 103-116.

⁹⁴ Ciappi M. A., *op. cit.*, p. 13. Sulle vicende costruttive e decorative della Villa Convento dei Cappuccini, si veda A: Negro, *Chiesa e convento dei Cappuccini*, in Tantillo Mignosi A., *op. cit.*, 1980, pp. 127-134. A testimoniare l'opera di mecenatismo papale in questa chiesa anche una lettera di

era facilmente raggiungibile sia dalla villa Belvedere (del Contugi), che dalle ville Altemps, dove spesso i frati andavano a ricevere l'elemosina⁹⁵. La presenza del Longhi in questo cantiere potrebbe essere avvalorata dal rapporto sancito pochi anni dopo tra Francesco Contugi (figlio di Pier Antonio) e Francesco Capriani già collaboratore di Martino Longhi a villa Mondragone e probabilmente anche prima a Villa Tuscolana⁹⁶. Al di là delle fonti, l'ipotesi di attribuire al Longhi il progetto della Chiesa/Convento non è accertata né da documenti, né da particolari rispondenze tipologiche con le opere longhiane. Allo stesso modo l'attribuzione a Martino Longhi il Vecchio del Duomo di Monte Porzio Catone (cap. I fig. 12), il cui territorio entrò a far parte dei possedimenti del cardinale Altemps dal 1574, fu incoraggiata da quella che è stata valutata come un'errata interpretazione⁹⁷ del Von Pastor da cui si legge: «La frequente, regolare dimora nelle divertenti alture di Frascati dette occasione al Papa di innalzare nella vicina Monteporzio una parrocchia ed una piccola cattedrale in onore di San Gregorio»⁹⁸, parole che confermano di nuovo la commissione del Papa delle due chiese senza dichiararne l'architetto. Solo in alcuni documenti del 1585 rintracciati nell'Archivio Altemps compaiono spese per il companatico di Martino per la fabbrica di Monte Porzio⁹⁹ che potrebbe riferirsi alla fabbrica del Duomo o forse più

Camillo Paleotti, datata 1581, la cui trascrizione sulla chiesa dei Cappuccini è resa nota in Guerrieri Borsoi M. B., *op. cit.*, p. 113 n. 13.

⁹⁵ Nel sistema della vita in villa nel tuscolano è necessario considerare anche le strade che congiungevano le diverse residenze e queste con i poli religiosi. In merito, si veda Strollo R. M., *op. cit.*, 1999, pp. 140-157. Sull'elemosina ci sono dei documenti nell'Archivio Altemps sulle spese delle Ville tuscolane (in AAG 16, *Entrate e uscite della villa del monte de Compatri*, f. 21 e AAG 45 *Villa Tuscolana* 1602-1604 f. 33v) che testimoniano l'uso di tale pratica.

⁹⁶ Guerrieri Borsoi M. B., *op. cit.*, 2007, p. 105-112. Nell'articolo la studiosa dimostra con valide argomentazioni, che, oltre all'attività del Volterra per la famiglia Contugi dal 1582 per il palazzo di Roma, l'architetto poteva aver lavorato precedentemente nella loro villa tuscolana (Villa Belvedere) costruita intorno al 1570 circa, anche se gli ultimi studi sull'artista datavano la sua prima attività nel territorio nel 1576 (Marcucci L., *Francesco da Volterra*, Roma, 1991, pp. 94-95). In effetti tale ipotesi potrebbe essere avvalorata se si riconoscesse il Francesco scalpellino nei documenti del 1569 della villa tuscolana Altemps nel Capriani.

⁹⁷ Vodret Adamo R., *La vicenda storica di Monte Porzio Catone e committenza artistica di una grande famiglia romana: i Borghese*, in, *op. cit.*, 1990, p. 155, n. 58.

⁹⁸ Von Pastor, *op. cit.*, p. 843.

⁹⁹ In AAG 57, *Villa Tuscolana* 1572-93, fol. 141v (in appendice 1.9) datato marzo 1585 viene pagato Martino per la fabbrica di Monte Porzio, anche a gennaio 1585 viene indicato il companatico dell'architetto (penso si possa riconoscere in Martino) per lo stesso luogo. Questi documenti risultano particolarmente interessanti perché sono gli unici rintracciati fino ad oggi che permettono di attestare una relazione tra l'architetto e gli edifici di Monte Porzio.

probabilmente alla piccola chiesa di S. Antonino¹⁰⁰, la quale aveva vicino una piccola casa con un granaio, così come indicato nei documenti¹⁰¹.

Sempre nel territorio tuscolano, Martino Longhi potrebbe essere poi entrato in contatto con il cardinale Carafa, tramite Gregorio XIII, per cui gli è stata attribuita anche la Villa Acquaviva oggi Grazioli a Grottaferrata (1578-1580)¹⁰².

2.1 La Villa Tuscolana e il Vignola

Il cardinale Marco Sittico Altemps acquistò nel 1567 la sua prima Villa nel tuscolano da Alessandro Farnese¹⁰³, succeduto a suo fratello Ranuccio cavaliere di Sant'Angelo, morto nel 1565¹⁰⁴. La Villa, che all'epoca doveva essere solo una "Casina", era stata dai Farnese a loro volta acquistata nel 1561 per 3454 scudi dal cardinale Ricci di Montepulciano (Chiusi 1495- Roma 1574)¹⁰⁵, negli anni in cui il tuscolano era tornato a splendere come luogo di villeggiatura grazie a Paolo III Farnese, personalità che il Ricci aveva frequentato dal 1540. Alla corte dei Farnese infatti il cardinale di

¹⁰⁰ Sulla chiesa di S. Antonino, Mascherucci P, *op. cit.*, 1987, pp. 111-115; e M. Albertazzi, *La chiesuola di S. Antonino Martire a Monte Porzio*, in "Castelli Romani", dicembre 1982.

¹⁰¹ In un documento, datato agosto 1583 (AAG 57, f. 290), sono indicate le spese per Mondragone e San Gregorio (da riconoscere come il paese e non la chiesa, come si evince anche dalle voci di spesa) e in esse ricorrono i lavori per Sant'Antonino e la casa annessa con granaio. In AAG *Villa Tuscolana 1567-1606* è documentata inoltre una Misura e stima di lavori di scalpello fatti da M. Buzzi scalpellino dopo il 1579 alla Villa e "Monte Gregori" per il card. Altemps.

¹⁰² Valsey V., *Una nuova attribuzione a Martino Longhi il Vecchio; La Villa Carafa, oggi Grazioli, di Grottaferrata*, in "Opus. Quaderno di storia dell'architettura e Restauro", 5, 1996, pp. 113-130. La Villa venne eretta per volere del card. Antonio Carafa (1538-1591), nominato cardinale nel 1568 per volere dell'allora papa Pio V (1566-1572). Alcuni documenti attesterebbero il rapporto tra Martino Longhi e il cardinale (il contratto per il campanile della chiesa di S. Maria in via Lata del 1581 e l'indicazione presente nel testamento del cardinale di far realizzare una cappella in S. Domenico a Napoli per mezzo di Martino Longo architetto) e i rapporti tra questo e Gregorio XIII, che probabilmente funse di nuovo da tramite e la cui presenza in villa è testimoniata da una targa marmorea ancora in loco. Sull'attribuzione della costruzione a Martino Longhi. Sulla villa anche: Strollo R. M., *Il Complesso delle Ville Tuscolane: considerazioni sulle fasi evolutive*, in "Architettra e ambiente. Casi di studio", Aracne ed., Roma, 2004, p. 204.

¹⁰³ In Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, appendice I.

¹⁰⁴ Il cardinale Altemps era già succeduto nel governo e possesso del castello di Capranica al Cardinale Ranuccio Farnese il 7 novembre 1565, cfr. Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 13 n. 1 (lo studioso cita un documento in AAG III, f. 85, in archivio oggi n. IV).

¹⁰⁵ Vendita la Villa tuscolana, il cardinale Ricci acquistò, nel 1564 la vigna di Camillo Crescenzi, su cui sorgerà il primo nucleo di Villa Medici: un casino ad opera di Nanni di Baccio Bigio. La stessa villa verrà poi acquistata, a due anni dalla morte del cardinal Ricci, da Ferdinando de Medici nel 1576. Sul cardinale Ricci si veda Deswarte-Rosa S., *Le cardinal Giovanni Ricci de Montepulciano*, in *La Villa Medici*, direction André Chastel, coordination Philippe Morel, Académie de France, v. 2, Etudes, Rome, 1991, pp. 11-169.

Montepulciano aveva ricoperto il ruolo di maestro di casa di Alessandro e aveva avuto la possibilità di conoscere i suoi artisti (Nanni di Baccio Bigio a Francesco Salviati e Daniele da Volterra).

Si deve probabilmente al Ricci, precedente proprietario, e forse all'architetto che lavorava per lui in quegli anni, Nanni di Baccio Bigio (Giovanni Lippi, Firenze - Roma 1568), il progetto del primo nucleo dell'edificio (fig. 3). Marco Sittico Altemps, prima della Villa Tuscolana, aveva già acquistato nel 1564 una vigna a Roma, fuori Porta del Popolo sul versante meridionale della collina di villa Giulia,, appartenuta precedentemente al vescovo di Cadice Girolamo Theodoli¹⁰⁶. Due disegni conservati agli Uffizi, attribuiti a Nanni di Baccio Bigio e datati 1564 (fig. 4), sono stati riconosciuti come i progetti per la costruzione nella suddetta vigna di una Villa Altemps, probabilmente modelli che influirono nel lavoro di Vignola per l'ampliamento della Tuscolana, ma anche di Martino Longhi il Vecchio per la villa Mondragone, vista la vicinanza tra le piante delle ville¹⁰⁷.

Tale ipotesi potrebbe essere avvalorata da una già riscontrata somiglianza tra i disegni conservati agli Uffizi e la pianta strozzina del nucleo centrale di Villa Mondragone (fig. 5), a sua volta progettata secondo il modello della Tuscolana (fig. 6). La vicinanza tra i progetti, coerenti con una tipologia di costruzione che rispondeva al gusto dell'epoca, permette almeno di confermare la familiarità tra gli architetti e i progetti destinati agli edifici di proprietà Altemps.

Una volta acquistata la villa Angelina, poi denominata dal cardinale tedesco Tuscolana, Marco Sittico Altemps ne affidò nel 1568 i lavori di ampliamento al Vignola (Jacopo Barozzi 1507-1573), già architetto dei Farnese¹⁰⁸. Originario di

¹⁰⁶Coffin D., *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979, pp. 174; Pezone M. G., *Carlo Buratti: architettura tardo barocca tra Roma e Napoli*, 2008, p. 85, n. 84.

¹⁰⁷Coffin D., *op. cit.*, 1979, pp. 174-179. L'osservazione non è stata poi confermata negli studi successivi sulla villa.

¹⁰⁸L'attribuzione a Vignola è stata espressa da Grossi Gondi in Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, confermata dagli studi successivi. Coffin sosteneva di attribuire la villa allo stesso architetto dei casini di Villa Lante a Bagnaia, cfr. Coffin D. *op. cit.*, 1979, p. 174. La presenza di Vignola è stata poi confermata anche da Tantillo Mignosi A., *op. cit.*, 1980 e infine documentata e accertata da Tuttle R.J., *Note su Vignola architetto di ville*, in Frommel S. (a cura di), *Villa Lante a Bagnaia*, con la collaborazione di F. Bardati, Milano, 2005, pp. 97-109.

Vignola, il Barozzi¹⁰⁹ era giunto a Roma da Bologna con la speranza di maggiori opportunità di lavoro, alle quali fu probabilmente avviato grazie al contingente bolognese presente alla corte dei Farnese. Durante il papato di Paolo III (eletto nel 1534) ebbe modo di partecipare ai cantieri aperti in quegli anni lavorando sotto la direzione dell'architetto Jacopo Melegghino e subendo l'influenza del Peruzzi¹¹⁰. Tornato a Bologna, perché nominato architetto di San Petronio, dopo una parentesi a Fontainebleau a fianco del Primaticcio, tornò nel 1550 a Roma alla ricerca di fama e fortuna, alle dipendenze sempre della corte Farnese – in particolar modo di Alessandro¹¹¹ e dei suoi fratelli Ranuccio e Ottavio - per cui fu attivo il resto della sua vita. Nel 1555 veniva definito “architetto del reverendissimo Santo Angelo”, vale a dire architetto personale di Ranuccio Farnese, colui che acquistò la Villa tuscolana del cardinale Ricci poi nominata in proprio onore Angelina. Vignola aveva avuto modo di confrontarsi con Nanni di Baccio Bigio nei progetti per Villa Farnese a Caprarola e con Giacomo della Porta per i progetti della chiesa del Gesù di Roma¹¹².

Risulta abbastanza probabile e consequenziale quindi il passaggio da Nanni di Baccio Bigio al Vignola per i lavori della nuova villa acquistata dal cardinale Altemps. Il tramite tra l'architetto e il committente è da riconoscere nel cardinale Alessandro Farnese, anche lui documentato in villa nel 1568¹¹³. Il rapporto che legava le due casate sembrava più che concorrenziale, un rapporto di emulazione e scambio soprattutto in ambito di committenze artistiche.

La presenza del Vignola nella villa Tuscolana è confermata dai numerosi documenti dell'archivio Altemps in cui è menzionato l'architetto, non necessariamente da

¹⁰⁹ Su Jacopo/Giacomo Barozzi da Vignola, le fonti E. Danti, *Vita di M. Iacomo Barozzi da Vignola*, in J. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica con i commentarij del R.P.M. Danti*, Roma, 1583. Tra gli studi più recenti: *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, C. L. Frommel, C. Thoenes, Electa, Milano, 2002; Fagiolo M., *Vignola, l'architettura dei principi*, Gangemi, 2007.

¹¹⁰ Jacopo Melegghino aveva progettato, forse insieme al Peruzzi, la torre capitolina di Paolo III e per lo stesso papa progettò la loggia sul Campidoglio e la villa al Quirinale, cfr. C. L. Frommel, *La villa e i giardini del Quirinale nel Cinquecento*, in “Bollettino d'Arte”, volume speciale, 1999, pp. 17-28. Sembra che Vignola fu suo assistente come disegnatore in diversi progetti architettonici per il papa Farnese, si veda C. L. Frommel, *Vignola architetto del potere. Gli esordi e le ville nell'Italia centrale*, in *Vignola...*, op. cit., 2002, p. 39.

¹¹¹ Su Alessandro Farnese Robertson C., *“Il Gran Cardinale”. Alessandro Farnese, Patron of Arts*, Yale University Press, New Haven and London, 1992.

¹¹² Il progetto di quest'ultimo per la facciata della chiesa fu approvato dal cardinale Farnese in luogo di quello realizzato da Vignola, in R.J. Tuttle, *La Vita*, in *Vignola*, op. cit., 2002, p. 35.

¹¹³ AAG 43, f. 86 (in appendice 1.7).

interpretare come attività lavorativa¹¹⁴. E' probabile infatti che il Barozzi avesse realizzato il progetto di ampliamento mentre fu affidata a Martino Longhi la messa in opera. Accanto all'architetto ticinese, la cui presenza è attestata dal 1569¹¹⁵, fu attivo anche un Francesco scalpellino¹¹⁶ da riconoscere probabilmente in Francesco Capriani da Volterra (1535-1594)¹¹⁷. Fino ad oggi gli studiosi dell'artista avevano datato la sua prima presenza nel territorio tuscolano al 1576¹¹⁸. Il Capriani risulterebbe così attivo sin dal 1569 per il cardinale Altemps a fianco del Longhi con il quale è documentato anche in seguito a Villa Mondragone. I suoi ingaggi nel tuscolano poi durarono nel tempo, visto che dal 1578 lavorò forse come progettista per la villa del cardinale di Como, Tolomeo Galli, segretario di Gregorio XIII (passata agli Altemps dopo la vendita dello *Status tusculanus* ai Borghese) e nel 1582 a Villa Lancillotti¹¹⁹. Il Vignola risulta frequentare la villa del cardinale tedesco almeno ogni mese da febbraio a luglio del 1569, forse per visionare lo stato dei lavori. Ancora presente nel 1571 a lavori ormai ultimati, quando compare anche un Iacomo scalpellino¹²⁰, da ricercare tra gli architetti che ebbero a che fare con il Vignola tra cui si annoverano Giacomo della Porta (Porlezza 1532- Roma 1602)¹²¹, il quale collaborò con Martino Longhi anche in altri cantieri e intervenne su alcuni disegni del Barozzi dopo la sua morte per conto dei Farnese¹²², o anche Giacomo del Duca (Cefalù 1520- Messina 1604), attivo a Roma dagli anni quaranta del Cinquecento, presente sia Palazzo Farnese di Roma che a Caprarola¹²³. In realtà, molto probabilmente è da riconoscere

¹¹⁴ Anche la critica recente ha definito le sue presenze nel tuscolano delle semplici visite, si veda Tuttle R.J., *La Vita*, in *Vignola*, op. cit., 2002, p. 33.

¹¹⁵ In AAG 43, f. 85r, f. 329, in appendice 1.7.

¹¹⁶ AAG 43, f. 69r, f. 85r, f. 91v, f. 142, in appendice 1.7

¹¹⁷ Su Francesco da Volterra, Marcucci L., *Francesco da Volterra*, Roma, 1991 (in particolare per le ville tuscolane, pp. 92-96); anche il precedente Keller F.E., "*Villenbauten des Francesco Cipriani da Volterra*.", in "Studien zur Künstlerzeichnung: Klaus Schwager zum 65Geburtstag", edited by Stefan Kummer and Georg Satzinger, 142-65, Stuttgart, 1990.

¹¹⁸ Vedi Marcucci L., op. cit., 1991, pp. 92-96. Solo Guerrieri Borsoi, in Idem, op. cit., 2007, suggerì di anticipare la datazione al 1570 senza prove documentarie, cfr. nota 96.

¹¹⁹ Per l'attività di Francesco da Volterra nel territorio tuscolano e i rapporti con i suoi committenti si veda Guerrieri Borsoi M. B., op. cit., 2007, pp. 103-116.

¹²⁰ AAG 43, f. 297-298, f. 303 r e v. (appendice 1.7)

¹²¹ Cfr. p. 23 nota 70.

¹²² Ad esempio Palazzo Farnese, si veda a proposito Robertson C., op. cit., 1972, p. 139. Sulle vicende costruttive del palazzo, Tuttle R.J., op. cit., 2005, 196-205 con bibliografia precedente.

¹²³ Sulla sua attività presso Alessandro Farnese e in particolare a Caprarola, vedi Robertson, op. cit., 1972, pp. 87-88 (secondo Robertson l'architetto era stato dapprima assoldato come scultore,

nello Jacomo scalpellino di Frascati più volte nominato nel Libro Mastro di casa Altemps nel 1574¹²⁴. Giacomo della Porta intervenne comunque qualche anno più tardi, nel 1577, a Villa Mondragone, mentre si lavorava alla palazzina della Retirata¹²⁵. Nel cantiere compare anche Giacinto, figlio del Vignola a fianco del padre ma per il quale non è possibile stabilire l'area d'intervento¹²⁶.

Se la direzione dei lavori fu affidata al Longhi, il progetto è probabilmente da ritenere del Vignola anche per motivi stilistici. La villa, anche se in maniera semplificata, presenta alcuni caratteri tipologici già presenti in altre costruzioni dello stesso architetto. La pianta (fig.7) risulta vicina al progetto per il castello di Isola Farnese (fig. 8), al quale l'architetto aveva lavorato appena l'anno precedente (1567). Vicine a questa tipologia di villa anche alcune sue costruzioni in territorio emiliano, tra cui il palazzo del Giardino di Parma (anni sessanta)¹²⁷, e anche il palazzo Contrari poi Boncompagni a Bologna (fig. 9). Soprattutto in territorio di origine del Vignola¹²⁸ erano presenti ville con tetti a quattro falde, provvisti di colombaie e torri, che Roma saranno trasformate in altane (caratteristiche delle residenze Altemps)¹²⁹, così come compare nella villa Tuscolana nel Palazzo di Tor Sanguigna.

successivamente al 1570 fu attivo come architetto e principalmente come architetto del paesaggio). In generale Benedetti S., *Giacomo del Duca e l'architettura del Cinquecento*, Officina, Roma, 1973.

¹²⁴ Libro Mastro 1573-1576, f. 49 e sgg (1573).

¹²⁵ La presenza dell'architetto è confermata nel 1577 in AAG Libri Mastri 1577-1580, f. 42r. e nel 1578 documentato in Lippmann W., *Kardinal Marcus Sitticus Altemps und sein Enkel Giovanangelo Altemps: kuriale Karriere, Familienstatus und Kulturpatronage*, in "Die Kreise der Nepoten", a cura di D. Büchen, V. Reinhart (Freiburger Studien zur Frühen Neuzeit, 5), Bern, 2001, pp. 107-128.

¹²⁶ In AAG 43, f. 30v viene nominato "Vignola con suo figlio". In altri documenti degli anni 1568-1572 si riscontra la sua presenza. Jacopo ebbe tre figli, Bartolomeo, Luigi e Giacinto, e forse una figlia. Tra questi, Giacinto aveva cercato di seguire la carriera paterna ma senza riuscirvi a causa delle sue esigue qualità. Giacinto Vignola è indicato come destinatario di un pagamento del 1576, ormai deceduto il padre, da parte della corte di Massimiliano II da riferire secondo Lippmann al progetto di Jacopo Vignola per il Neugebäude, in Lippmann W., *Il Neugebäude di Vienna: genesi e analisi di un insolito complesso*, in "Annali di architettura", 18-19, 2006-2007, p. 147. Su Giacinto Barozzi e la relazione con il padre si vedano i riferimenti bibliografici segnalati in R.J. Tuttle, *La Vita*, in *Vignola*, op. cit., 2002, p. 38, n. 74; e anche *I Vignola, Giacomo e Giacinto Barozzi*, a cura di A. Ludovisi e G. Trenti, in "Quaderni del centro di documentazione", vol. 4, Fondazione di Vignola, 2004.

¹²⁷ La cui vicinanza è stata già riscontrata in F.R. Liserre, *Frascati, Villa Vecchia Angelina Tuscolana* in Fagiolo M., *Vignola, l'architettura dei principi*, Gangemi, Roma, 2007, p. 281; nella scheda dedicata alla villa sono proposti anche precedenti interessanti rintracciabili nelle ville di campagna nel territorio di origine del Vignola.

¹²⁸ Liserre F. R., in op. cit., 2008, p. 281.

¹²⁹ Si veda a proposito De Angelis D'Ossat G., *Le altane di Onorio Longhi*, in "Strenna dei romanisti", 1970, pp. 61-63.

Nel confronto invece con i progetti di Martino Longhi mostra la distanza tra questa villa e i suoi lavori di quegli anni, risulterà più evidente l'uso, da parte del ticinese, di citazioni dal Vignola nelle sue opere successive, tra cui villa Mondragone. Martino Longhi non giunse nel territorio tuscolano perché allievo del Vignola, ma fu chiamato da Marco Sittico Altemps di cui era già architetto e per il quale aveva già lavorato nella residenza di Hohenems, tanto che ottenne subito dopo la direzione degli altri cantieri, tra cui Palazzo Altemps dal 1572¹³⁰, in contemporanea si può dire con i lavori delle ville tuscolane. La presenza del Vignola fu dovuta invece probabilmente all'intercessione dei Farnese e ad un interesse del cardinale tedesco a stringere la relazione con questa, come con altre famiglie nobili. Il fatto che Marco Sittico avesse acquistato dal cardinale Alessandro Farnese una sua villa e avesse ambito in seguito ai possedimenti dei Madruzzo nel viterbese è stato interpretato come una sorta di antagonismo da parte di Marco Sittico nei confronti di questa famiglia. A suggerirlo anche il conclave succeduto alla morte di Pio V (1572), durante il quale l'Altemps avrebbe solidarizzato con i Medici che non appoggiavano l'elezione di Alessandro Farnese al soglio pontificio¹³¹. In realtà l'uso di stessi artisti nei cantieri, anche concomitanti, delle due famiglie, farebbe pensare ad un sereno passaggio di maestranze da parte dei Farnese nei primi cantieri Altemps, come nel caso del Vignola, almeno prima di ciò che doveva essere avvenuto nel conclave. Non è di minor conto, durante questa fase, anche il mantenimento dei rapporti tra gli Altemps e la famiglia de' Medici. Marco Sittico era stato creato cardinale da suo zio papa Pio IV Medici di Milano, il quale aveva ottenuto dai Medici di Firenze l'autorizzazione ad utilizzare il medesimo stemma¹³². Tra le due famiglie si intrattenevano buoni rapporti, attestati anche dalle visite di esponenti della famiglia fiorentina nella Villa Tuscolana del cardinale Altemps.

¹³⁰ Il primo documento che testimonia la presenza dell'architetto nel Palazzo di Roma è datato 19 agosto 1572 (AAG, vol. 73, ff. 166-168), trascritto in Scoppola F., *op. cit.*, 1987, p. 269.

¹³¹ Si veda Panizon P., *op. cit.*, 2010, p. 117.

¹³² Pio IV, da parte sua, assegnò ai Medici Palazzo Firenze di Roma, confiscato ai Del Monte, si veda Aurigemma M.G., *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 2007.

2.1.1. Da Villa Angelina a Villa Vecchia: la Casina Farnese e gli interventi di Martino Longhi su disegno del Vignola.

I lavori, iniziati nel 1569¹³³, consistettero nell'ampliamento dell'originaria Casina¹³⁴ (fig. 3), la quale finì con il costituire un'ala della nuova villa (fig. 6). Dalla pianta del piano terra risulta un edificio con stanze disposte simmetricamente intorno ad un salone centrale a doppia altezza, secondo una disposizione simile a quella successivamente realizzata a Villa Mondragone. La facciata fu orientata verso nord con un portale a bugnato preceduto da una rampa semicircolare.

L'edificio fu terminato nell'androne, primo piano e cucine nel 1569¹³⁵, tanto da poter ospitare nel settembre del 1570 il cardinale Ugo Boncompagni, che otto mesi dopo fu eletto pontefice con il nome di Gregorio XIII, e il quale tornò alla villa nel 1572¹³⁶. Entro il 1572 fu costruita anche la cappella¹³⁷.

I documenti testimoniano la presenza del Vignola, di Martino Longhi e dei suoi collaboratori, oltre che dei pittori impegnati nella decorazione durante gli anni in cui si lavorava alla costruzione e in quelli appena seguenti. Nel 1571 si fa riferimento a «lavori di muro e tetti, scavi per fosse»¹³⁸ e «fondamenta»¹³⁹, da attribuire ai lavori per gli edifici intorno alla Villa, le abitazioni per i mezzaroli realizzate intorno alle rovine di dell'antica villa romana, area oggi denominata Barco Borghese¹⁴⁰, le cui sostruzioni

¹³³ Notizie sui lavori in corso di Villa Vecchia si trovano in AAG 43 *Conti della Villa Tuscolana 1568-1601*, e in AAG 62, *Lettere* volume che contiene tutte le lettere firmate da Bandini, segretario del cardinale, di cui alcune segnalate già in Grossi Gondi (Grossi Gondi 1901, p. 14, n.2, brani di queste trascritte in appendice prima,V).

¹³⁴ AAG 43, *Conti della Villa Tuscolana 1568-1601*, f. 125, in appendice 1.7.

¹³⁵ Si legge in una lettera datata ottobre 1569 “la fabbrica della villa finita di tutto punto...eccetto nella parte della pittura”, in AAG 62 f. 44, cit. in F. Grossi Gondi, *op. cit.*, 1901, p. 15. Anche in AAG 43 f.76, viene documentato nel 1569 un pagamento “...alli falegnami per aver finito il soffitto”.

¹³⁶ Belli Barsali I., *op. cit.*, p. 165.

¹³⁷ In AAG 1570 – 1601, n. 8, In una Misura di lavori di scalpello fatti da Maestro Iacomo, sono indicati tra gli altri alcuni interventi per l'altare della cappella. Già nel 1570 vi sono spese “per la impanata della cappella”, in AAG 43, f. 189.

¹³⁸ AAG 43, *Conti della Villa Tuscolana 1568-1601*, f. 264v.

¹³⁹ AAG 43, *Conti della Villa Tuscolana 1568-1601*, f. 268.

¹⁴⁰ La moderna villa insiste su un'antica residenza la cui origine risale all'epoca repubblicana e appartenuta nel periodo imperiale dalla famiglia dei Quintili. Sulle antiche sostruzioni vedi Grossi Gondi F., *Le Ville Tuscolane. La Villa dei Quintili e la Villa di Mondragone*, Roma, 1901; Valenti M., *Antiche strade. Lazio. Via Tuscolana*. Roma, 1995; Idem, *Pavimenti inediti dell'Ager Tusculanus*. In “Atti dell'VIII colloquio dell'Assoc. Ital. Per lo studio e la conservazione del mosaico. Firenze 2001,

furono utilizzate come stalle per i cavalli¹⁴¹. Inoltre nel 1575 tutta l'area pianeggiante sovrastante le suddette opere di sostruzione venne delimitata da un muro che disegna ancora oggi un'area quadrangolare: «Misura de lavori di muro fatti da N.o Francesco Malna...per innalzare li muri che sono intorno al pomario della villa Tuscolana dell'Ill.mo Card. Altemps...misurati da me Martino Longo architetto 2 maggio 1575»¹⁴²; per delimitare un frutteto, poi trasformato in riserva di animali.

La villa fu venduta insieme al resto dello *Status Tusculanus* ai Borghese nel 1613. Al nucleo centrale vennero affiancati, già prima del 1620, come attesta l'incisione del Greuter (fig. 5 cap. 1), altri due edifici secondari (fig. 10), uno con pianta rettangolare probabilmente adibito a granaio e l'altro con pianta irregolare, caratterizzato dalla disposizione obliqua delle stanze, forse destinato alla servitù¹⁴³. Tali edifici sono rappresentati in maniera diversa nell'incisione di Pietro Bertelli (fig. 4, cap. 1) e scompaiono in un disegno del 1777 che ritrae solo il nucleo centrale della villa, resi forse invisibili dalla folta vegetazione (fig. 11). I crolli dovuti ai bombardamenti durante la seconda guerra mondiale, determinarono poi la ricostruzione e l'ampliamento della villa. I lavori per la decorazione cinquecentesca interna riguardarono, secondo quanto si può dedurre dalle fonti e dalla documentazione consultata: il salone e la cappella. Agli inizi del Novecento erano ancora visibili gli stemmi Altemps e di Gregorio XIII nel fregio sotto il soffitto¹⁴⁴. Facevano parte della decorazione della cappella scene di storia sacra (come riferito anche da Grossi Gondi), ma anche grottesche scomparse¹⁴⁵.

Si conoscono alcuni nomi dei pittori che vi lavorarono. Nei documenti di pagamento sono indicati un 'Annibale pittore', 'Iulio' e 'Cornelio'. I pittori di Villa Tuscolana

pp. 573-584; Idem, *Scavi archeologici al Barco Borghese (Monte Porzio Catone – Rm). Relazione preliminare*. In "Tusculanae disputationes". Atti del convegno 27-28 maggio 2000; Idem, *Forma Italiae (41). Ager Tusculanus*, Firenze, 2002, cat. n. 414-418.

¹⁴¹ Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 16, n. 3 segnala i documenti: Alt I (oggi AAG 49), 576 – Alt I, f. 244 – 147 – 230-231-239-241- Ott. Lat. 1257.

¹⁴² Cfr. Grossi Gondi F., 1901, *op. cit.*, p. 285, n.1.

¹⁴³ Questa descrizione prende in considerazione anche le piante realizzate in Ehrlich T. L., *Landscape and Identity in Early Modern Rome. Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge University press, 2002, fig. 24 e fig. 26.

¹⁴⁴ Cfr. Seghetti D., *Frascati nella natura, nella storia, nell'arte*, Frascati, Stab. Tip. Tuscolano, 1906, p. 285.

¹⁴⁵ Originariamente dovevano esserci anche decorazioni a grottesche, citate in AAG 62, f. 44v., in appendice 1.9.

risultano fondamentali per analizzare le possibili presenze nel cantiere pittorico della Retirata.

‘Annibale’, da riconoscere nel pittore e architetto Annibale Lippi, figlio di Nanni di Baccio Bigio, attivo alla villa dal 1568¹⁴⁶. ‘Iulio pittore’ è documentato a luglio del 1569¹⁴⁷ insieme a due compagni, probabilmente gli stessi ‘tre pittori fiamminghi’ che compaiono nei pagamenti di agosto¹⁴⁸. Nel 1572 risulta presente un pittore di nome Cornelio¹⁴⁹, riconosciuto dalla critica nel pittore fiammingo Cornelius de Witte, paesaggista nativo di Bruges, in Italia nella seconda metà del Cinquecento con il più famoso fratello Pieter ed il padre Elia scultore. Citato dal Baldinucci nel ’73 a Firenze “bravissimo a far paesi” e da Van Mander come guardia del corpo del Granduca a Firenze e buon paesaggista. Fu molto legato al fratello Pieter, il quale dal 1573 lavorò a Roma accanto al Vasari nella Sala Regia e nel Palazzo della Cancelleria, tramite attraverso il quale Cornelio sarebbe stato chiamato, secondo la critica precedente, a lavorare dal cardinale Altemps¹⁵⁰.

Alcuni dei collaboratori del Vignola attivi a Villa Tuscolana continuarono ad operare nelle proprietà della famiglia Altemps.

Martino Longhi il Vecchio, già architetto del cardinale Marco Sittico da qualche anno, mantenne la direzione di tutti i cantieri della famiglia. L’architetto, documentato dapprima in alcune visite alla Villa Tuscolana nel gennaio del 1569 e ad aprile/maggio del 1572¹⁵¹ prese, dopo la morte del Vignola, avvenuta nel 1573, la direzione dei lavori dell’altra Villa degli Altemps: Villa Mondragone, alla quale sarà aggiunta più tardi la palazzina della Retirata. Le vicende costruttive e decorative della Villa

¹⁴⁶ Nel 1568 a luglio (AAG 43, f. 91) e agosto del 1568 (*Annibale pittore e servitore per 94 giorni* (AAG 43, f. 106v) già in Grossi Gondi p. 16, nota 1 e trascritti in Appendice VI; il pittore è indicato anche in *Mandati 1568-70*, f. 15). Un pagamento al pittore nel settembre del 1568 specifica: *Pagamento ad Annibale di mastro Nanni architetto... per ritrarre Villa Tuscolana* (in *Mandati 68-70*, f. 7), tale documento permette di riconoscere il pittore Annibale Lippi in appendice 1.2 nel testo. Un ulteriore pagamento a giugno del 1569 (*Annibale pittore* AAG 43, f. 86v); e a settembre dello stesso anno (*Annibale pittore* AAG 43, f. 70r), cfr. appendice.

¹⁴⁷ AAG 43, *Conti della Villa Tuscolana 1568-1601*, f. 84r.

¹⁴⁸ AAG 43, *Conti della Villa Tuscolana 1568-1601*, f. 66r.

¹⁴⁹ Già segnalato da F. Grossi Gondi in *op. cit.*, 1901, p. 16 nota 1, senza indicare la collocazione. Il documento non è stato rintracciato, ma risulta difficile dubitare dello studioso vista la sua analisi accurata.

¹⁵⁰ Il tradizionale riconoscimento di Cornelio de Witte sarà oggetto di analisi in cap. IV paragrafo 4.2.2, nel testo.

¹⁵¹ AAG 43, f.324; AAG 43, f.329, cfr. Appendice 1.7.

Tuscolana, poi Vecchia, risultano fondamentali per comprendere l'avvicinarsi degli stessi artisti nei cantieri del cardinale tedesco e in primo luogo per ricostruire la storia costruttiva e decorativa della proprietà più vicina, villa Mondragone, a cui è strettamente connesso il palazzetto della Retirata.

2.2 Il complesso della fabbrica di Mondragone nel Cinquecento (1573-1613): Martino Longhi il Vecchio, Francesco Capriani da Volterra, e altri.

La tradizione narra che fu su invito di Gregorio XIII che il cardinale Altemps decise di costruire vicino alla Villa Tuscolana una seconda villa (fig. 12-13), nel luogo su cui era stata eretta l'antica villa romana dei Quintili¹⁵². Durante una delle sue visite al cardinale Altemps, il Boncompagni, da poco eletto papa, fermandosi in un terrazzamento ad ammirare il panorama verso Roma suggerì di costruire in quel luogo una villa più grande. Il monte fu denominato Mons Dragonis in onore del papa che aveva come simbolo araldico un mezzo drago. L'incarico fu affidato, ormai deceduto il Vignola (1573), a Martino Longhi il Vecchio (1534-1593 ca.)¹⁵³, appartenente a quella numerosa famiglia di scalpellini di origine lombarda provenienti da Viggiù già presenti a Roma. Martino Longhi giunse a Roma nel 1567 su invito di Marco Sittico Altemps, tramite Gabriele "maestro di casa". Come già ricordato nel testo, per il cardinale tedesco il Longhi aveva precedentemente lavorato nella residenza di Hohenems, e dopo l'esperienza tuscolana, in parte condotta a fianco del Vignola¹⁵⁴, continuò per lui un'intensa attività a Roma¹⁵⁵ nel palazzo di Tor Sanguigna (dal 1572), per la vigna fuori Porta del Popolo e nella cappella di Santa Maria in Trastevere (1584).

¹⁵² Nota 140 nel testo.

¹⁵³ In AAG 62 *Lettere*, sono presenti numerose lettere del cardinale a Martino Longhi.

¹⁵⁴ La formazione artistica di Martino Longhi si compì presso il Vignola secondo Baglione, in Baglione G., *op. cit.*, p. 68.

¹⁵⁵ *La Roma dei Longhi, Papi e architetti tra Manierismo e Barocco*, Roma, Accademia di San Luca, De Luca edit., 1982, p. 13.

Già nel 1572 sono documentate alcune *Misure dei muri* per la Villa Mondragone, firmate Martino Longhi¹⁵⁶, da riferire ai primi rilevamenti per la costruzione, in cui si effettuarono ricognizioni di mura antiche, sostruzioni di epoca romana sulle quali insiste la villa moderna¹⁵⁷.

Si accerterebbe così l'inizio dei lavori dopo il 1572. A confermarlo, delle lettere inviate all'architetto, tra cui una del settembre 1572 il cui oggetto era il disegno del palazzo¹⁵⁸ e in cui si annunciano i lavori per disboscare la strada fino al luogo dove si doveva fabbricare. Di poco dopo è l'invito all'architetto (20 giugno 1573) che indica la costruzione "principiata"¹⁵⁹.

2.2.1 La Villa, la Stanza della palleria e la Cappella.

La pianta conservata nell'Archivio di Stato di Firenze (fig. 5) mostra il nucleo cinquecentesco di Villa Mondragone, poi ampliato dai Borghese (fig. 14-15). I lavori di costruzione dovuti alla proprietà Altemps della villa possono essere distinti in tre fasi. La prima fase coincide con la costruzione del nucleo principale dell'edificio (1573-1575), la seconda fase corrisponde alla costruzione e decorazione della palazzina della Retirata e lavori minori (1576-1595), mentre la terza fase, successiva alla morte di Marco Sittico Altemps, considera i lavori di ristrutturazione e di ulteriore decorazione dovuti al suo erede Giovan Angelo (1595-1613). L'edificio principale, costruito sui resti della villa romana di cui sono sfruttate le sostruzioni (fig. 17-18), presenta una pianta quadrata con quattro torrette angolari. La costruzione sintetizza le tipologie architettoniche del castello medievale e della villa rinascimentale¹⁶⁰.

¹⁵⁶ In AAG, Villa Tuscolana 1567-1607, f. 47 -48.

¹⁵⁷ Cfr. nota 140.

¹⁵⁸ La lettera, in AAG 62 è segnalata in un appunto autografo del Grossi Gondi in cui lo studioso elenca i principali documenti sulla costruzione della villa (APUG, Fondo Moderno, *Professori gregoriana*, fine del volume le su *Le Ville tuscolane*, in appendice 3.1 al presente studio). Dallo stesso documento si evince che la numerazione araba dei faldoni esisteva già all'epoca dello studioso e penso che si tratti di opera sua. I documenti rintracciati nell'Archivio dello studioso sono risultati utili anche per meglio eseguire la ricerca nell'archivio Altemps.

¹⁵⁹ Dello stesso anno un pagamento per Martino Longhi per 47 giorni di lavoro (dal 23 agosto al 26 ottobre), in AAG 1570-1601, f. 315.

¹⁶⁰ Cfr. Tarditi L., in Tantillo Mignosi A., 1981, pp. 108-111. con riferimenti al gusto dei committenti verso tali interpretazioni manieristiche presenti nelle architetture tardo cinquecentesche.

L'ingresso si trovava originariamente a nord, in corrispondenza di Villa Tuscolana, e al piano terra, da cui poi una scala a chiocciola conduceva al piano nobile. Questo si componeva di un salone centrale a doppia altezza, attorno a cui erano disposti i due appartamenti di tre stanze ciascuno, uno per il cardinale e uno per Gregorio XIII. Sia verso nord che verso sud chiudevano l'edificio due logge, quella orientata a nord era detta loggia segreta, perché da lì si accedeva agli appartamenti privati, mentre quella orientata a sud era detta loggia comune.

Dalla loggia comune si accedeva alla cappella, comunicante con l'appartamento papale, dedicata a San Gregorio Magno in onore del papa Gregorio XIII. La cappella occupava una delle torrette a sud, mentre nell'altra vi era una *scala a lumaca* che conduceva ai piani superiori della villa. La villa si componeva nel Cinquecento di altri edifici (fig. 16), tra cui una stanza per il gioco della palla corda, un'altra stanza presso la Rufina¹⁶¹ e un probabile terrazzamento ad est delimitato da mura di contenimento (poi riadattato dai Borghese a giardino all'italiana con il portico). La Villa presenta diverse affinità con le precedenti esperienze di Martino Longhi il Vecchio, dalla pianta simile alle costruzioni del Vignola e alle ville lombarde che egli di certo conosceva, all'uso di combinare la tipologia del castello medievale con quella della villa rinascimentale tipico già dalle sue prime esperienze.

Anche l'utilizzo della bicromia tra le pareti e gli elementi architettonici, in pietra serena ad Hohenemms e in pietra sperone a Mondragone, rivela una continuità stilistica tra i suoi edifici. Dalla lettera del 1572 sul disegno del palazzo al completamento della costruzione del nucleo principale passarono tre anni¹⁶².

Un'area della proprietà era riservata al gioco della palla, documentato già nel 1573¹⁶³. Da quanto si può desumere dai documenti si trattava inizialmente di uno spazio esterno, probabilmente su quello che sarà trasformato dai Borghese in giardino all'italiana, mentre la stanza cosiddetta "accanto il gioco", nominata in una *misura del lavoro di legname* del 1578¹⁶⁴, fu probabilmente costruita tra il 1573 e il 1578 e negli stessi anni decorata. Considerando quanto riferito da Van Mander nel suo diario in merito alle grottesche presenti nella sala, viste tra il 1576 e il 1577, si dovrebbe datare

¹⁶¹ In AAG 49, f. 415 e ss., in Grossi Gondi, 1901, p. 176 e ss.; p. 184 e ss.

¹⁶² Le vicende della costruzione sono riassunte da Grossi Gondi in Appendice 3.1.

¹⁶³ In AAG 56, fol. 53.

¹⁶⁴ Parzialmente trascritta in Appendice 1.9.

la decorazione tra il 1573 e il 1576¹⁶⁵, quindi tra la prima e la seconda fase dei lavori delle fabbriche altempsiane.

Nel Casino principale fu costruita una Cappella (fig. 19)¹⁶⁶, dedicata a San Gregorio Magno in onore di Gregorio XIII. Questa fu realizzata a lato della loggia comune e contigua all'appartamento papale. Probabilmente era già conclusa nel 1574¹⁶⁷. All'interno, sopra la porta lo stemma cardinalizio di Marco Sittico Altemps (fig. 20), sormontato da quello papale di Pio IV (fig. 21), confermerebbe la datazione della costruzione architettonica. La decorazione interna è invece da riferire a diversi momenti. Le pareti presentano otto quadri raffiguranti episodi della vita di San Gregorio¹⁶⁸, che, per motivi stilistici sono stati riferiti ad uno degli artisti nordici attivi per il cardinale in quegli anni e quindi datati 1576-1578¹⁶⁹. Le storie di San Gregorio furono uno dei temi più raffigurati durante il pontificato di Gregorio XIII. Nelle opere di Gregorio I (papa dal 590) si ricercavano caratteri propri del pontefice moderno: capacità diplomatiche, dottrinali e propensione alla carità. Più o meno negli stessi anni si realizzava il ciclo di affreschi della sala dei Foconi in Vaticano (1576-1578)¹⁷⁰. Nella cappella della villa sono dipinte le vicende che più rapprendano i caratteri distintivi di Gregorio Magno (metà VI sec - 604)¹⁷¹: la sua attività caritatevole; amministrativa; diplomatica; militare; di preghiera; dottrina e mistica. Le scene corrispondono, per scelta di episodi, solo in parte al forse coevo ciclo Vaticano. Si riconosce *la cena di San Gregorio* (fig. 22), anche nella sala dei Foconi (fig. 23), in seguito rappresentata anche nell'Oratorio di Santa Barbara in San Gregorio al Celio, i

¹⁶⁵ La stanza doveva essere stata terminata prima della partenza di van Mander da Roma visto che lo studioso la riporta tra le cose che aveva visto a Roma. Sulla decorazione della sala si attenda cap. IV, p. 190 e sgg.

¹⁶⁶ Sulla cappella: Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 172; Seghetti D., *op. cit.*, 1906 p. 293 per le pitture; von Pastor L., *op. cit.*, 1955, p. 917; Tarditi L., *op. cit.*, 1981, p. 117.

¹⁶⁷ Menzionata in AAG 49, f. 378. Già nel 1573 (AAG 56, f. 53), in un documento in cui sono indicate le porte per il gioco della palla, è nominata la cappella per i due candelabri fatti dal falegname. Non è specificato il luogo della cappella per cui potrebbe anche trattarsi di quella presente nella prima villa Altemps. Il 1574 come termine per la costruzione architettonica è indicato già da Grossi Gondi, *Archivio gregoriana* in appendice 3.1.

¹⁶⁸ Mentre Tarditi Laura le aveva riconosciute come scene della vita di Gregorio XIII, cfr, Tarditi L., in Tantillo A.M.- Mignosi, *op. cit.*, 1980, p. 117.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Di Marco M. P., in *Unità frammenti di modernità*, pp. 37-55.

¹⁷¹ Su Gregorio I, Boesch Gajano S., in *Enciclopedia dei papi*, pp. 546-574, *ad vocem*.

cui dipinti sono attribuiti ad Antonio Viviani¹⁷²; la *Visita dell'angelo* (fig. 24), anch'essa nell'Oratorio; tra le attività caritatevoli *Il dono della ciotola d'argento* (fig. 25), con variazioni del tema anche nella Sala dei Foconi (fig. 26); *l'incoronazione* (fig. 27); *il miracolo delle trenta messe* (fig. 28); *I romani che scoprono san Gregorio nel suo nascondiglio al momento della sua elezione al pontificato* (fig. 29 e fig. 30); le sue *missioni* (fig. 31-32). La decorazione della cappella con le storie di San Gregorio, sarebbe da riferire al 1575, quando alla Villa erano presenti Guidon Ghelfi, Stefano Trintino e Maestro Alessio stuccatore, insieme a Silla Longhi scultore, pagati per i lavori alla cappella¹⁷³.

Il soffitto, con ornamento a stucco bianco e dorato in cui compaiono tra i girali di acanto i simboli araldici Altemps (l'ariete) e Boncompagni (il drago), presenta ovali con le figure dei quattro evangelisti (fig. 33) fino ad oggi attribuite, per motivi stilistici ad un pittore di origine romana¹⁷⁴, in seguito riconosciuto, senza prove documentarie, nel Cavalier d'Arpino¹⁷⁵. Sempre al pittore o almeno al suo ambito culturale è stato riferito il dipinto sull'altare raffigurante la Natività (fig. 34) sormontato dallo stemma di Gregorio XIII (fig. 35). Tale quadro, dipinto ad affresco, fu coperto, fino agli anni ottanta del Novecento, da una icona della Vergine¹⁷⁶. La Natività, così come la

¹⁷² Per Antonio Viviani, si veda cap. IV nel testo, p. 204, nota 554.

¹⁷³ I documenti che attestano la presenza degli artisti nella cappella sono stati ritracciati in AAG Libri Mastri 1573-1576. Guidon Ghelfi è nominato nello stesso anno (1575) in AAG Libro Mastro 1573-1576, f. 147r, f. 151r e f. 161r per "tutte le pitture et indorature fatte nel palazzo". Nello stesso anno compare un Adriano pittore, in AAG Libri Mastri 1573-1576 f. 151r e f. 184v (gennaio 1576). Nel 1576 risulta un pagamento anche a Jacopino del Conte per un ritratto di Roberto (AAG Libro Mastro 1573-1576, f. 186v e 204v. Di nuovo Silla Longhi e Guidon Ghelfi in AAG Libri Mastri 1573-1576, f. 200r. Mentre Silla Longhi sarà attivo ancora nella villa (probabilmente era lui lo scultore ospite nella stanza della Retirata (cfr. Appendice 1, *Misura dei lavori di legname 1578*) e nel palazzo romano, Guodon Ghelfi, se identificabile con Guido Guelfi, aveva già lavorato a Villa d'Este (si veda lo schema in Tav. I cap. IV) dove ricevette un pagamento ogni mese come Paolo Severi da Pesaro (Coffin D.R., p. 44, nota 10), forse il Giovanni Paolo da Fano di Palazzo Altemps. Van Mander lo indica inoltre a lavoro con Pasquale Cati (cfr. Saporì G., *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, Electa, p. 74), ma il suo nome non compare tra i pittori del Palazzo di Roma.

¹⁷⁴ Cfr. Tarditi L., *op. cit.*, 1980, p. 117; la studiosa riporta anche la notizia, ricavata in Seghetti 1906, p. 293, di un restauro delle pitture della cappella nei primi anni del Novecento, in Tarditi L., *op. cit.*, 1980, p. 121, nota 65.

¹⁷⁵ Si veda De Angelis D'Ossat M., *op. cit.*, 2003, p. 16.

¹⁷⁶ La foto dell'altare con il dipinto coperto è riportata da Marcucci L., *op. cit.*, 1982 e spiega forse il motivo per cui il quadro non venne preso in considerazione nella scheda di L. Tarditi di poco precedente (Tarditi L., in Tantillo Mignosi, *op. cit.*, 1980). Il quadro sull'altare che copriva *La Natività* è indicato anche nella scheda in Appendice 2.1 fasc. 42 nel testo. Erronea è invece l'indicazione di Strollo (Strollo R. M., *Il Complesso delle Ville Tuscolane: considerazioni sulle fasi evolutive*, in "Architettra e ambiente. Casi di studio", Aracne ed., Roma, 2004, f. 14d), in cui il dipinto originario è

decorazione della volta, non doveva essere stata realizzata da subito, visto che in un pagamento per il falegname datato 1578, viene nominata tra le spese una cornice per un quadro e la predella¹⁷⁷, probabilmente in seguito sostituito con l'affresco.

La presenza del Cavalier d'Arpino (1568 - 1640)¹⁷⁸, per queste ultime opere, potrebbe essere presa in considerazione spostando di qualche anno la datazione di questi affreschi, di solito considerata precedente alla morte di Gregorio XIII (1585), periodo in cui il pittore sarebbe stato troppo giovane per realizzarla. Persuade l'idea che questa parte della decorazione sia stata commissionata dopo la morte di Marco Sittico (1595, coincidente con la terza fase dei lavori della villa), negli anni in cui il suo erede Giovan Angelo era sotto la protezione del cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII (1592-1621). Gli Aldobrandini, committenti del Cavalier d'Arpino, durante il completamento della villa tuscolana già Contugi, donata nel 1598 dal papa al nipote¹⁷⁹, soggiornarono alla villa Mondragone degli Altemps. A confermare l'attribuzione al Cavalier d'Arpino contribuirebbero alcuni documenti di pagamento dell'Archivio Altemps in cui compare Giuseppe d'Arpino, datati 1602¹⁸⁰, proprio negli anni in cui il pittore lavorava anche alla decorazione della Villa Aldobrandini di Frascati¹⁸¹.

2.2.2 *Le maestranze.*

Tra il 1573 e il 1574 venne compiuto il nucleo principale della villa Mondragone (figg. 12-13), ma i lavori continuarono almeno fino alla morte del cardinale ed oltre, quando la proprietà fu ereditata dal nipote di questo, Giovan Angelo Altemps.

indicato sull'altare della cappella Borghese precedentemente al suo declassamento (così come dall'Archivio Ass. ex alunni Nobile Collegio Mondragone). Sull'altare della cappella Borghese vi era un quadro con la raffigurazione della Vergine Assunta, così come riferito nella relazione di una Visita apostolica fatta nella Diocesi tuscolana nel 1660 contenente la descrizione delle cappelle con il loro arredo (cfr, TarditiL., in Tantillo Mignosi, op. cit., 1980 p.121, nota 62).

¹⁷⁷ Parzialmente trascritto in Appendice 1.9.

¹⁷⁸ Röttgen H., *Il Cavalier G. Cesari d'Arpino (1568-1640)*, Catalogo della mostra, Roma, 1973.

¹⁷⁹ Sulla Villa, si veda scheda di Guerrini P., in Tantillo 1980 pp. 165-176, anche Borsoi 2007, pp. 106-113.

¹⁸⁰ In AAG 10, f. 130v (giugno 1602) dove compare "Giuseppe d'Arpino" tra una lista di pagamenti e "Giuseppe d'Arpino deve dare..." in AAG 45, f. 15 (settembre 1602).

¹⁸¹ Röttgen H., op. cit., 1973.

Accanto a Martino Longhi, direttore dei lavori, operarono diversi muratori e scalpellini. Tra questi, Francesco Capriani da Volterra (1535-1594), presente nel 1573 e forse anche precedentemente nel cantiere di Villa Tuscolana¹⁸². Il Capriani compare tra gli artisti attivi nella fabbrica di Mondragone intorno al 1576¹⁸³. Egli aveva lavorato nel frattempo a Villa d'Este, realizzando il parapetto della fontanina del salone (1570)¹⁸⁴, e accanto al Longhi nel palazzo Altemps di Roma dal 1573¹⁸⁵. Nella villa il suo intervento è attestato per il giardino segreto, accanto all'appartamento papale e per le fontane nella loggia (gennaio – febbraio 1577)¹⁸⁶ insieme a Curtio dalle fontane (Maccarone)¹⁸⁷, e probabilmente nel palazzetto della Retirata dove si lavorava negli stessi anni e le cui *Misure dei lavori di muro* del 1579 vennero sottoscritte da Domenico da Coldre e Francesco Fontana¹⁸⁸. Questi ultimi risultano attivi tra il 1578 e 1579 anche nel Palazzo Altemps di Roma¹⁸⁹. Francesco Fontana, pur non comparendo nell'albero genealogico della grande famiglia dei Fontana¹⁹⁰, doveva essere di una generazione precedente a quella del più famoso Domenico Fontana (1543 – 1607). Nel 1577 risulta presente nel cantiere anche Giacomo della Porta¹⁹¹. Sempre in quel periodo lavorarono al palazzetto Ercole Longo e Cesare Buzzi scalpellini. Tra i muratori Giulio de' Bianchi, Bartolomeo, Girolamo e Meo scalpellino di Frascati.

¹⁸² In AAG 56, *Spese diverse per il governo della villa tuscolana, 1572-1594*. Per l'ipotesi sulla villa Tuscolana si veda p. 41 nel testo.

¹⁸³ Da gennaio 1576 in AAG Libro Mastro 1573-1576, f. 181 r e v. La sua firma compare in una Misura e stima di diversi lavori di legname (AAG 57, ff. 328 – 332) datata 21 marzo 1576.

¹⁸⁴ I pagamenti riguardanti Francesco da Volterra a Villa d'Este sono riportati in Coffin D.R., *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1960, n. 38, p. 53.

¹⁸⁵ Facendo riferimento ai documenti riportati in appendice da Scoppola, il Capriani è indicato il 16 aprile 1573 (AAG 73, ff. 48-52v, da Scoppola 1987, appendice documentaria, p. 272), accanto a Lattanzio Bonastri (su Bonastri, nota 558 nel testo).

¹⁸⁶ AAG 53, f. 259 e f. 276. La sua presenza, tralasciata dal Grossi Gondi, era già stata individuata, solo per questa villa, da Erlich, la quale segnalava i documenti AAG 53, ff. 259r, 276r, 280r, 284r, 339r (cfr. Erlich 1995, p. 474 e Erlich 2002, p. 328, n. 16).

¹⁸⁷ Il fontaniere è indicato nei documenti attivo fino al 1578 (AAG 53, f. 251 e sgg.). Curzio Maccarone aveva lavorato anche a villa d'Este a Tivoli e a Caprarola nella sala di Ercole.

¹⁸⁸ AAG 10, Villa Tuscolana 1577 – 1602, ff. 61 – 85v, parzialmente trascritte in appendice 1.5.

¹⁸⁹ Proprio in quegli anni risultano infatti dei pagamenti a Domenico da Coldre per il palazzo di Roma, si veda Scoppola, op. cit., 1987, p. 278 e sgg.; e dal 1579 insieme a Francesco Fontana, in ivi p. 283 e sgg.. Nel 1585 gli stessi sono nominati in una “misura di lavori di muro” da loro “condotti a termine o incominciati” e misurati da Troiano Schiratti e Flaminio Ponzio per conto del cardinale.

¹⁹⁰ In Fagiolo M. – Bonaccorso, op. cit., 2008 non viene nominato. Il suo nome viene riportato senza approfondimenti sulla persona nel saggio di Gaetano Messineo (?) in Scoppola F., op. cit., 1987 ed ivi in appendice.

¹⁹¹ AAG Libri Mastri 1573-1576, f. 42r.

Durante invece la terza fase dei lavori risultano attivi anche Honorio (1569 – 1619)¹⁹², figlio di Martino Longhi, negli stessi anni in cui era attivo al palazzo di Roma, Girolamo da Coldre¹⁹³ e Girolamo Rainaldi (1570 – 1655)¹⁹⁴.

2.3 La costruzione del palazzetto della Retirata e l'apparato decorativo delle tre sale (1576-1579).

La palazzina venne costruita per volere del cardinale in occasione delle nozze di suo figlio Roberto con Cornelia Orsini (†1643)¹⁹⁵, figlia di Virginio Orsini (1498 - 1548) e di Giovanna Caetani (1566-1600). Negli anni il legame tra gli Orsini e gli Altemps si faranno sempre più forti: Caterina Orsini, sorella di Cornelia Orsini sposerà nel 1585 Gian Angelo Gaudenzio, figlio di Fortunato Madruzzo e Margherita Altemps¹⁹⁶.

Virginio, del ramo Orsini di Anguillara, fu un valente condottiero di cui si hanno scarse notizie¹⁹⁷.

Legato da vincoli di parentela con la famiglia Medici e quindi con i Papi Leone X e Clemente VII, poté contare su privilegi e favori che gli permisero di sviluppare la sua vena imprenditoriale e la sua carriera militare. Nel 1524 Clemente VII gli diede il comando delle truppe pontificie nella guerra contro gli imperiali a Siena.

Nel 1534 Papa Paolo III Farnese lo nominò Comandante generale delle galere pontificie, commissario del porto e della terra di Civitavecchia, Comandante della Guardia di mare. Combatté diverse battaglie contro gli infedeli.

¹⁹² AAG 45, f. 143 (luglio 1602).

¹⁹³ AAG 45, f. 28v (ottobre 1602).

¹⁹⁴ Ivi, f. 141v, f. 143 (luglio 1602).

¹⁹⁵ Pacta sponsalia, 15 dicembre 1576, in ASC, *Rogiti notarili*, sez. I, vol. 159, ff. 847-848.

¹⁹⁶ A lui è attribuita la vendita a Marco Sittico Altemps del Castello di Soriano (Bellabarba M. *Il principato vescovile di Trento e i Madruzzo: l'Impero, la Chiesa, gli Stati italiani e tedeschi*, in *I Madruzzo e L'europa*, pp. 29-77), mentre dai documenti risulta del 1579, quindi da riferire a Fortunato Madruzzo.

¹⁹⁷ Le maggiori notizie sulla figura di Virginio Orsini sono riportate da Tantillo A.M., *Una memoria di Gentil Virginio Orsini conte di Anguillara*, in *Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia*, Comune di Anguillara Sabazia, Adn Kronos Comunicazione, 2001, pp. 12-16.

Nel 1539, per aver disobbedito ad un ordine del pontefice fu spogliato del feudo di Anguillara a favore di Pierluigi Farnese per il quale il papa voleva costituire un feudo nell'alto Lazio.

Nel 1543 si schierò dalla parte della Francia. Francesco I gli conferì l'ordine di San Michele e la carica di luogotenente generale della sua armata di mare. Sospettato di doppio gioco e di tenere rapporti con il Barbarossa venne allontanato e imprigionato da Francesco I, liberato in seguito da Enrico II. Nel 1548, morto Pierluigi Farnese, Paolo III lo richiamò ai suoi servizi e gli restituì i suoi possedimenti (eccetto Cerveteri). Morì ad agosto dello stesso anno (1548), lasciando come unica erede sua figlia Cornelia, la quale andò in sposa a Roberto. Da una parte quindi gli sposi vantavano una medesima discendenza da chi si era distinto in battaglia e contro gli infedeli, dall'altra la presenza di possedimenti in territori limitrofi.

La nuova palazzina voluta dal cardinale per i coniugi, costituiva una sorta di *dépendance* della villa Mondragone, secondo l'uso, presente anche in altre grandi ville di Roma e del Lazio, di realizzare residenze costituite da più edifici ricalcando il modello antico¹⁹⁸.

2.3.1 Il palazzetto Altemps-Orsini detto "Retirata".

La costruzione del palazzetto della Retirata risulta in stato avanzato già pochi mesi dopo la formalizzazione della promessa di matrimonio tra Roberto Altemps e Cornelia Orsini. Infatti già a marzo del 1576 vennero effettuati dei pagamenti al falegname per i solai della palazzina¹⁹⁹. L'edificio può ritenersi concluso nel 1579, anno in cui fu redatta una *Misura di muratori*²⁰⁰. A gennaio del 1580 è datata la *Misura dei lavori di vetri* fatti alle finestre del palazzo della Retirata²⁰¹ e della terra tolta intorno all'edificio²⁰². Sempre in quell'anno, a novembre (probabilmente a cantiere ultimato), si celebrarono solennemente le nozze tra Roberto e Cornelia²⁰³.

¹⁹⁸ In particolare a Roma Villa Borghese, Montalto, Ludovisi, cfr. Belli Barsali I., *op. cit.*, 1975, p. 24.

¹⁹⁹ Mentre Grossi Gondi aveva datato l'inizio dei lavori tra il 1578 e il 1579, cfr. Grossi Gondi, *op. cit.*, p. 23 e p. 51.

²⁰⁰ AAG 10, ff. 74-85v.

²⁰¹ Ivi, ff. 15-16.

²⁰² AAG 10, f. 14.

²⁰³ Panizon P., *op. cit.*, 2010, p. 125.

Il palazzetto sembra comparire per la prima volta in una veduta di Frascati del Bertelli (fig. 6, cap. 1), l'unica che rappresenta la villa Mondragone in un periodo precedente agli ampliamenti voluti dai Borghese, determinanti per la trasformazione della Retirata. Nella stampa, databile ad un periodo antecedente al 1608, a monte della villa è indicata una piccola costruzione che potrebbe essere identificata con il palazzetto e una torre, la cui esistenza è ancora da dimostrare²⁰⁴. Infatti, le numerose indicazioni riguardo i lavori alle torri della villa, di cui si trova menzione nei documenti storici, sono probabilmente da riferire alle due torrette del giardino segreto ancora esistenti, visto che negli stessi documenti tra le voci di pagamento compaiono anche i lavori del suddetto giardino²⁰⁵.

Il palazzetto (figg. 36-37)²⁰⁶, diviso in tre piani, comprendeva in quello terreno la cucina con il tinello e alcune stanze di servizio, al piano nobile l'appartamento dei coniugi (una sala seguita da tre stanze), nel mezzanino altre stanze, e una scala a lumaca, per costruire la quale furono utilizzate mura antiche²⁰⁷. Anche la Retirata infatti, così come la villa, insisteva su preesistenze di epoca romana. Dalla porta principale la scala a lumaca (accanto alla quale era uno stanzino) conduceva ai piani superiori²⁰⁸. Probabilmente vi era anche una cappella²⁰⁹. Degne di nota le opere di scalpello, del tutto simili a quelle del Casino di Villa Mondragone, evidenti ancora oggi negli stipiti e cornici delle porte. I materiali utilizzati sono gli stessi della Villa così come i caratteri stilistici delle decorazioni, garantendo continuità tra le diverse

²⁰⁴ Alcuni studi sostengono l'esistenza di questa torre senza provarla. In Belli Barsali I., *op. cit.*, 1975, p. 168 viene nominata la torre accanto la palazzina, mentre non era stata presa in considerazione da Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901 e neanche in seguito da Tarditi L., *op. cit.*, 1980.

²⁰⁵ Come in AAG 53, f. 234, f. 258, f. 259. L'unica menzione della torre rintracciata si trova nella "Misura di muri della Retirata" del 1579: "La metitura de li mezzamino ne la faciata de la toretta verso la piazza grande....", in AAG 10, f. 84.

²⁰⁶ Sulle caratteristiche architettoniche del palazzetto non esistono studi approfonditi. In genere viene descritta nelle sue linee essenziali e attribuita a Martino Longhi come in Tarditi L., *op. cit.*, 1980, p. 109, De Angelis D'Ossat M., *op. cit.*, 2003, p. 51 etc. Le indicazioni presenti nel testo sono dedotte dalle misure di muri rintracciate in archivio.

²⁰⁷ La scala a lumaca non esiste più, distrutta durante i rifacimenti dei Borghese, per prolungare il predetto palazzo della Retirata. Nel maggio del 1899, in occasione di un restauro, ne fu ritrovata la parte inferiore, che misurava 2,40 m di diametro, cfr. Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 23-24.

²⁰⁸ L'entrata della palazzina e l'accesso alla scala è stata variata durante l'ampliamento voluto dai Borghese per cui l'edificio venne inglobato nella galleria e allungato con nuove stanze fino al teatro delle acque.

²⁰⁹ Nelle misure di muro della Retirata si legge "facie ne la stanza....camino del casino secreto atacato a la capella...insieme...alta...", cfr. AAG 10, 79v.

fabbriche. L'edificio è generalmente attribuito a Martino Longhi²¹⁰, ma un'indagine tra i documenti permette di rintracciare diverse personalità.

Tra gli scalpellini si rilevano i nomi di “Ercole Lo e M. o Cesare da viggiù compagni”²¹¹, da riconoscere probabilmente in Ercole Longo e Cesare Buzzi, quest'ultimo attivo per il cardinale Altemps anche per il nucleo principale della villa, oltre che per palazzo Altemps e la vigna fuori Porta del Popolo²¹². Sottoscrissero la “Misura di muri” Domenico da Coldre e Francesco Fontana, anch'essi attivi in quegli anni al palazzo di Roma²¹³.

Quando l'intero Stato tuscolano, nel 1613, venne venduto da Giovan Angelo Altemps a Scipione Borghese, la Retirata fu inglobata da una manica lunga che, unita alla galleria costruita a lato della villa, permise la chiusura di un cortile e l'orientamento in maniera diversa dell'entrata principale. La fase architettonica seicentesca della villa è già stata ben definita dagli studi precedenti che ne hanno indagato gli interventi e gli artefici, tra i quali emerge l'opera dell'olandese Van Santen (italianizzato in Vasanzio)²¹⁴. Tra i vari rifacimenti e lavori di ampliamento della Retirata, tra cui il più evidente fu l'accorpamento del palazzetto nel resto dell'edificio a creare un tutt'uno con la Villa Mondragone e sopra il nuovo ingresso, furono, dal piano nobile, aggiunte ulteriori sale. L'appartamento di Roberto e Cornelia fu quindi allungato con una serie di stanze e una sala grande. In alcune di esse i camini ancora visibili presentano semplici decorazioni con i simboli araldici della famiglia Borghese (figg. 38-39). La sala più grande, confinante con il giardino e il teatro delle acque, dovuto anch'esso ai nuovi proprietari, venne poi decorata con carte geografiche²¹⁵. L'appartamento fu ancora oggetto di variazioni quando la proprietà divenne dei Gesuiti (1869), che ne istituirono un Collegio (fig. 40). Grossi Gondi riferiva nei suoi scritti che agli inizi del Novecento al pian terreno furono adibite scuole di ginnasio: “Attraversata la prima

²¹⁰ “Costruita su disegno di Martino Longhi”, in De Angelis D'Ossat M., *op. cit.*, 2003, p. 51.

²¹¹ In AAG 10, *Villa Tuscolana 1577-1602*, f. 17.

²¹² In AAG, *Villa tuscolana 1567-1606*, f. 436 e sgg.

²¹³ Si veda nota 189 nel testo.

²¹⁴ Tra gli ultimi studi sugli aspetti architettonici della Villa Mondragone, si veda Ehrlich T.C., *op. cit.*, 2002 e Strollo R.M., *op. cit.*, 2004 con bibliografia precedente.

²¹⁵ La documentazione fotografica è stata raccolta durante il lavoro di ricerca grazie alla disponibilità del Presidente del Centro Congressi che mi ha permesso di effettuare un sopralluogo.

sala, che fu dimezzata non sono molti anni”²¹⁶, ne seguivano tre , che all’epoca servivano ai gabinetti e alle scuole di fisica, chimica e storia naturale. La sala con le carte geografiche fu utilizzata come una delle aule studio, mentre la Retirata venne adibita a Museo delle scienze (fig. 41)²¹⁷.

2.3.2 *L'appartamento al piano nobile.*

L'appartamento destinato ad essere abitato da Roberto e Cornelia era composto da una sala coperta da un soffitto a cassettoni dipinto (fig. 42) e tre stanze all'incirca delle stesse dimensioni, coperte da volte a schifo, ognuna con una finestra, la porta sul corridoio e quella di accesso alla stanza successiva (fig. 43). Le tre stanze, mostrano nelle volte un ciclo di affreschi realizzato insieme alla palazzina, tra il 1576 e il 1579. Le date sono state dedotte in base alla documentazione esistente sui lavori cinquecenteschi della proprietà. La costruzione doveva essere conclusa nel 1579, mentre già nell'anno precedente si ha notizia delle sale dipinte²¹⁸. Agli sposi fu assegnato in seguito un altro appartamento nel Palazzo Altemps di Roma (fig. 44). Realizzato durante la seconda fase dei lavori dell'edificio (1581-1595), probabilmente dal 1583 sotto la direzione di Martino Longhi e di suo figlio Onorio, è forse il cantiere più vicino a quello della Retirata sia geograficamente che per le maestranze

²¹⁶ Grossi Gondi F., op. cit., 1901, p. 67.

²¹⁷ Seguirono nel Novecento le ristrutturazioni del 1929 dirette da Clemente Busiri Vici e quelle di Benedetti nel 1950 (i documenti in APPG, *Mondragone. Tusculanum Collegium et Convictus*, 586) Tra gli studi sulla villa, una descrizione approfondita delle diverse fasi architettoniche nei secoli XVI-XX, si trova in Marcucci 1982, ma, mentre vengono analizzate dalla studiosa per la prima volta le fasi ottocentesche e novecentesche di ristrutturazioni della villa Mondragone, mancano del tutto indicazioni riguardo la Retirata, la quale subì anch'essa modifiche con i diversi passaggi di proprietà. A proposito dei lavori novecenteschi di Busiri Vici alla Villa, anche Marcucci L. -Torresi B., *Declino e rinascita di Villa Mondragone: progetti, restauri, trasformazioni*, in “Quaderni Istit. Storia Archit.”, n. s., 1/10 (1983-87), pp. 471-490; e il più recente articolo: Strollo R. M., *Il Complesso delle Ville Tuscolane: considerazioni sulle fasi evolutive*, in “Architettura e ambiente. Casi di studio”, Aracne ed., Roma, 2004, pp. 195-228; in cui manca un'analisi delle trasformazioni subite dalla palazzina. Le notizie riportate nel presente testo e le piante dell'appartamento in appendice sono state rintracciate nell'Archivio Storico Padri Gesuiti di Roma, in APPG, appendice 2.2.

²¹⁸ Ad attestare il compimento della costruzione, le misure dei lavori di muro del 1579 in AAG 10, *Villa Tusculana 1577-1602*, ff. 62, 85v, e le misure di lavori di legname in AAG 57 *Villa tuscolana 1572-93*, ff. 322-326, in cui a maggio del 1578 è nominata uno stanziolino dipinto.

impiegate²¹⁹. “Le sale nove del palazzo” consistevano in tre stanze di cui una, il salone, ripartita in tre ambienti. La decorazione è dovuta all’intervento di tre artisti principali: Pasquale Cati da Jesi, Vitruvio Alberi e Antonio Viviani²²⁰.

Negli appartamenti del piano nobile del palazzo di Roma, la decorazione interessò sia le pareti, come per il piano inferiore, alternando fregi dipinti a quadri di paesaggio ad affresco²²¹, ma anche i soffitti, come lo studiolo o la loggia, secondo l’uso che si era diffuso con i grandi apparati decorativi di Villa d’Este, Caprarola e delle stanze di Pio IV in Vaticano, in cui l’ornamentazione, superando il fregio continuo a favore di una decorazione più avvolgente e fantasiosa, inaugurava una nuova stagione della “maniera” romana. Nella Retirata, di pochi anni precedente i lavori del Palazzo di Roma, vennero invece affrescate solo le volte. La decorazione si presenta nelle tre sale come un ricco apparato ornamentale in cui si spiegano scene mitologiche, vicende letterarie, storiche, figure allegoriche, stemmi e emblemi in una trama di grottesche.

Le pareti erano probabilmente rivestite di corami, una tipologia di ornamentazione delle residenze molto in uso nella seconda metà del Cinquecento, documentati negli inventari della villa²²².

²¹⁹ Di almeno quelle architettoniche si può provare la compresenza grazie ai documenti finora citati.

²²⁰ Sugli artisti si veda cap. IV, paragrafo 4.4.3.

²²¹ Sui fregi dipinti e in genere sulle decorazioni ad affresco: Boschloo A.W. A., *Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento: forma e funzione*, in “Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome”, XLIII, 1981, pp. 129-141; De Jong J.L., *De Oudheid in Fresco*, Leiden, 1987; Kliemann J., Rohlmann M., *Italian frescoes. High Renaissance and Manierism*, New York, 2004.

²²² Si veda in appendice 1.6 una minima parte tra tutti quelli indicati nei documenti dell’Archivio Altamps, in AAG 34 “*Inventarij de diversi tempi*” 1566-1607, f. 341v-349 (quello della Retirata, non riportato perché oltre ai corami non risulta niente di rilevante per la ricerca. Tra i maestri coramari attivi per il cardinale a Villa Mondragone, Alessio de Nelli (AAG Libri Mastri 1573-1576, f. 143v).



Fig. 1 Anonimo, Veduta del Castello di Hohenems, olio su tela, XVII secolo, Castello di Hellbrunn



Fig. 2 Facciata della Chiesa dei Cappuccini, Frascati.

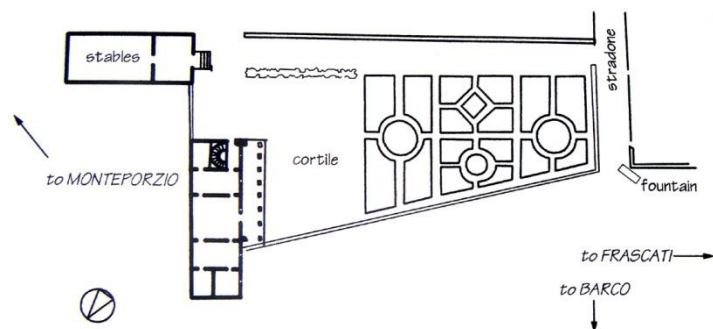


Fig. 3 Casina Ricci, poi Tuscolana e Villa.

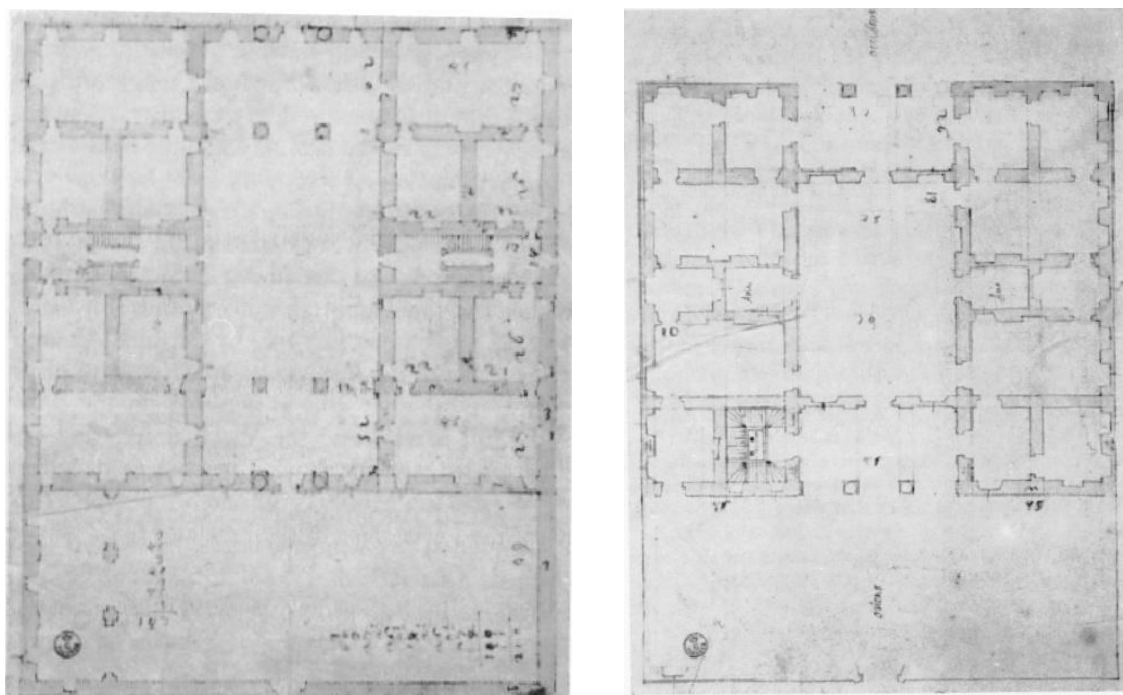


Fig. 4 Disegni conservati agli Uffizi(1776 A- 1775 A) riconosciuti come i disegni di Nanni di Baccio Bigio per la Vigna fuori Porta del Popolo.

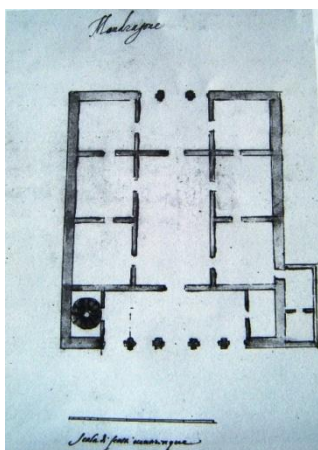


Fig.5 Pianta di Villa Mondragone,
Carte Stroziane, 130.

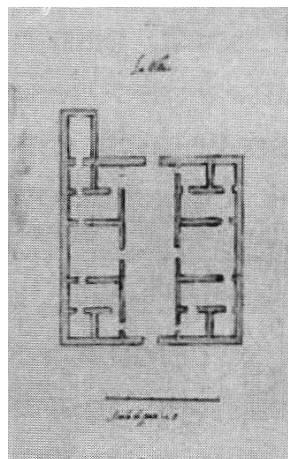


Fig. 6 Pianta Villa Tuscolana,
Carte Stroziane, 131.

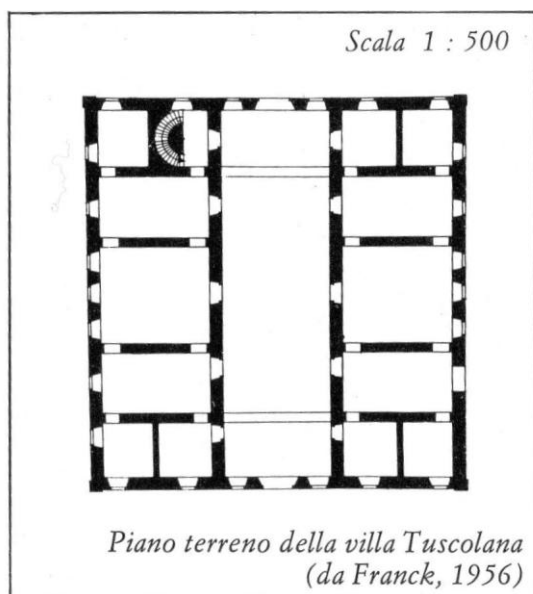


Fig. 7 Pianta e alzato della Villa Tuscolana.

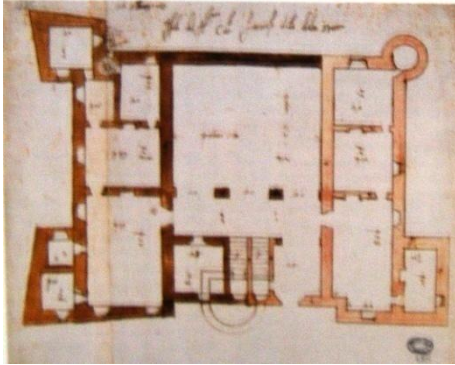


Fig. 8 Isola Farnese, castello, pianta, Jacopo Barozzi 1567 rilievo

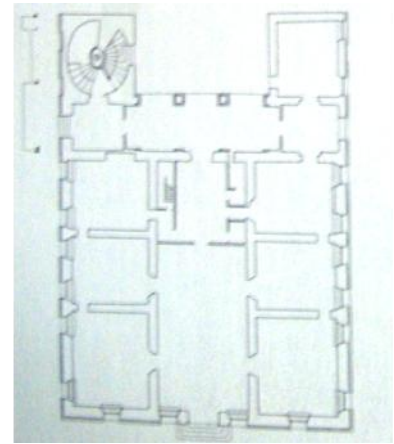


Fig. 9 Palazzo Contrari Boncompagni, del piano terreno.

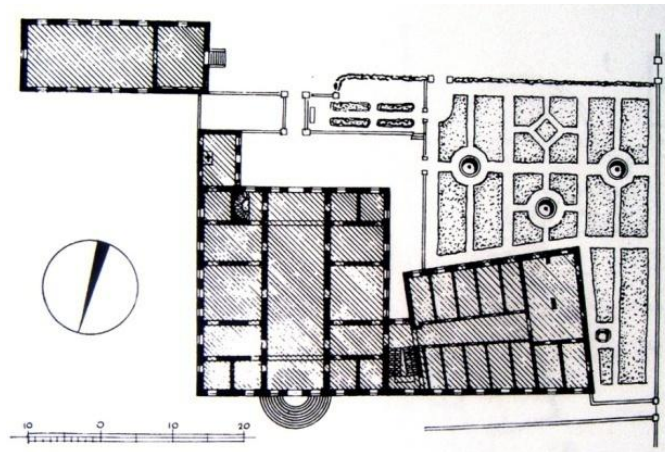


Fig. 10 Pianta della Villa Tuscolana/Vecchia.

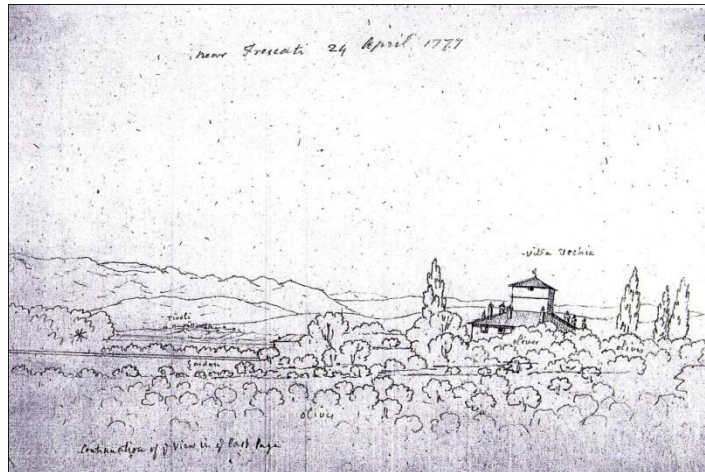


Fig. 11 Thomas Jones, Nei pressi di Frascati, 24 aprile 1777, matita su carta, 21,3x27,7 cm, Londra, British Museum



Figg., 12-13 Villa Mondragone, Casino cinquecentesco.

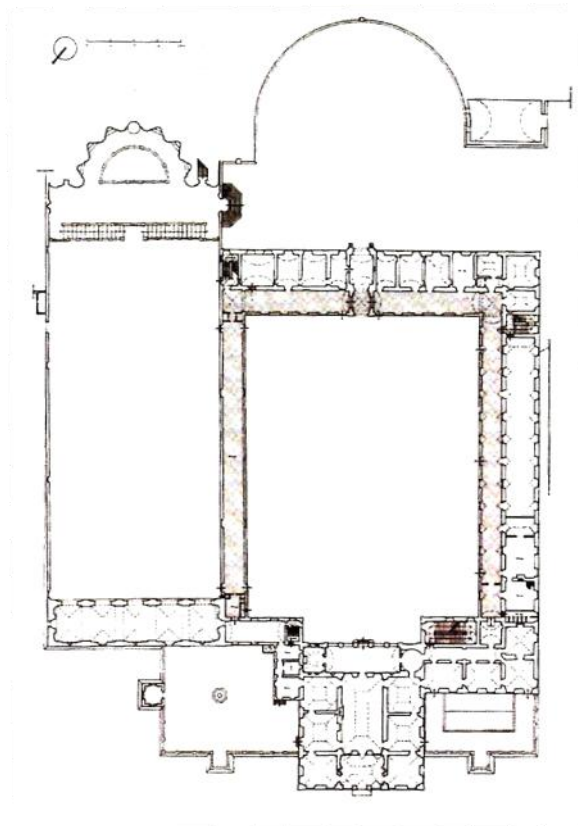


Fig. 14 Villa Mondragone, pianta dei fabbricati allo stato attuale.



Fig. 15 Giovanni Battista Falda, Veduta del palazzo della villa di Monte Dragone a Frascati, in *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edificii in prospettiva di Roma moderna*, vol. 4, Roma, 1699.

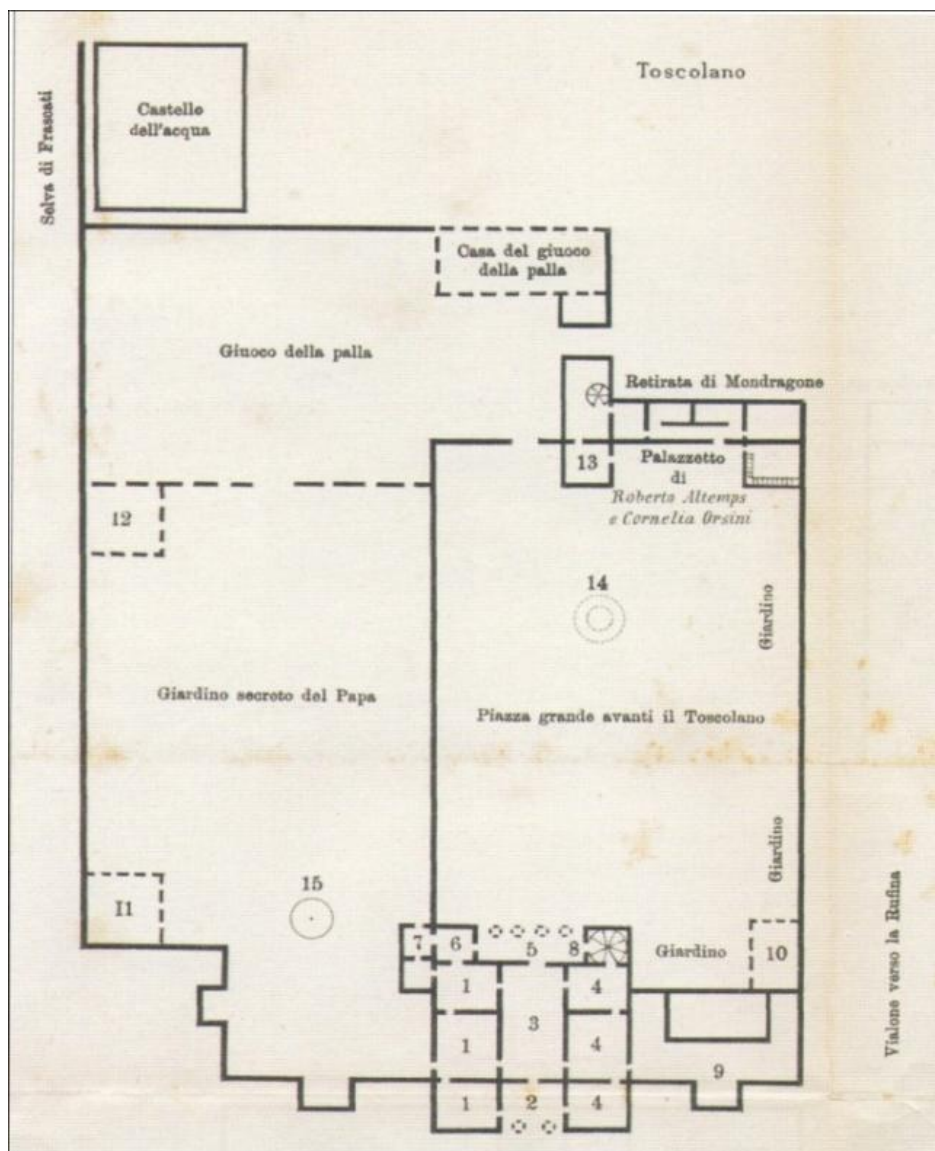


Fig. 16 Pianta della fabbrica cinquecentesca, da Grossi Gondi F., con legenda: 1.appartamento del Papa; 2. Loggia segreta; 3. Salone(Sala degli svizzeri); 4. Appartamento del cardinale; 5. Loggia comune; 6. Cappella di San Gregorio Magno; 7. Casino segreto; 8. Scala a lumaca; 9. Loggia verso il vialone; 10. Casino verso la Rufina; 11. Casette; 12. Casetta del giuoco della palla; 13. torretta della Retirata; 14-15. Fontane.

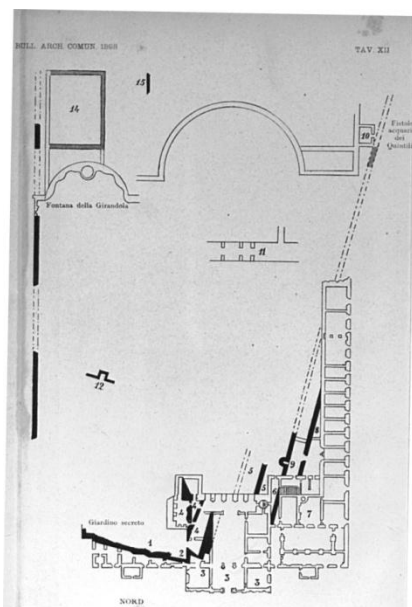


Fig. 17 Pianta da Grossi Gondi F., *Di una villa dei Quintilii nel Tuscolano*, 1898.

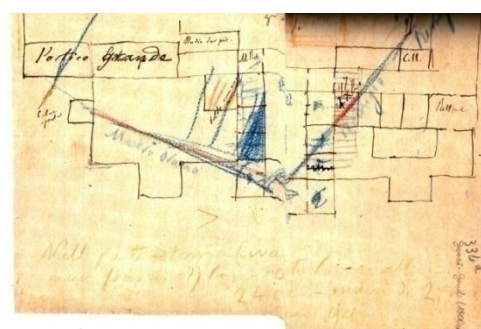


Fig. 18 Schizzo della pianta della Villa Mondragone con sostruzioni della Villa dei Quintili, 1900ca., penna e matite colorate su Carta, Archivio di Gallese (AAG 43, *Villa Tusculana 1568-1601*, f. 334 a).

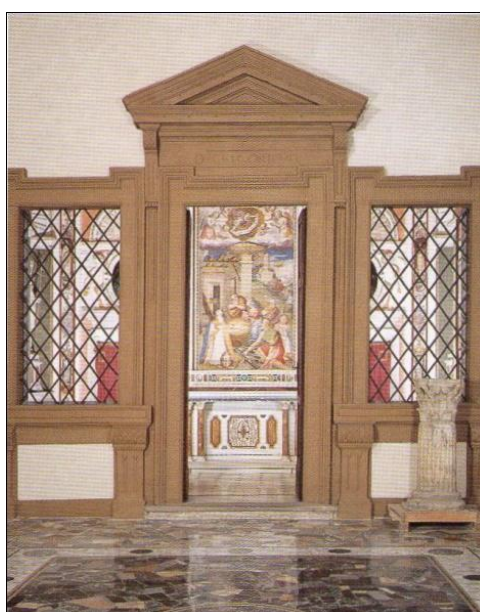


Fig. 19 Cappella S. Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone



Fig. 20 Stemma della cardinale Altemps



Fig. 21 Stemma di papa Pio IV



Fig. 22 *La Cena di San Gregorio*, affresco, 1575, cappella affresco, Mondragone, Monte Porzio Catone



Fig. 23 *La cena di San Gregorio*, Vita San Gregorio, 1576-1578. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, prima Sala dei Foconi, dettaglio della volta con storie di San Gregorio Magno



Fig. 24 *Visita dell'angelo*, affresco, 1575, cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 25 *Il dono della ciotola d'argento*, affresco, 1575, Cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

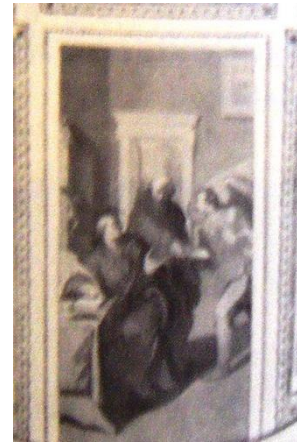


Fig. 26 *Il dono della ciotola d'argento ad un angelo*, affresco, 1576-1578, prima sala dei Foconi, Palazzo Apostolico Vaticano.



Fig. 27 *L'incoronazione*, affresco, 1575, cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 28 *Il miracolo delle trenta messe*, affresco, 1575, cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 29 *I romani scoprono san Gregorio nel suo nascondiglio al momento della sua elezione*, 1575, cappella San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 30 *I romani scoprono san Gregorio nel suo nascondiglio al momento della sua elezione*, 1576-1578 Sala dei Foconi, Palazzo Vaticano.



Fig. 31 *Una delle missioni di San Gregorio*, affresco, 1575, cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 32 *Missioni di San Gregorio*, affresco, 1575, Monte Porzio Catone, Villa Mondragone, cappella di San Gregorio.



Fig. 33 Volta della cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone



Fig. 34 Cavalir d'Arpino (attr.), Natività, affresco, 1602, Monte Porzio Catone, Villa Mondragone, cappella.



Fig. 35 Stemma di Gregorio XIII, Cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

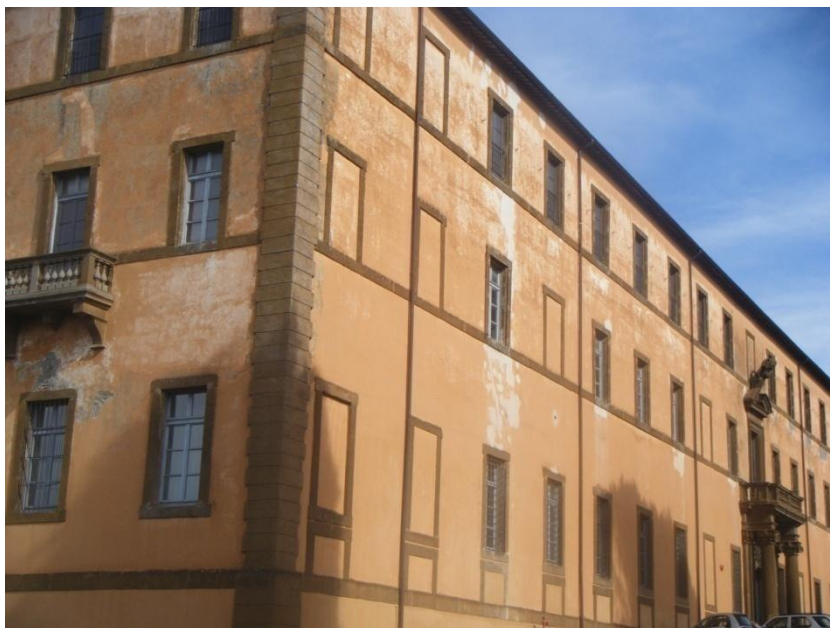


Fig. 36 Profilo esterno del palazzetto della Retirata, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 37 Il palazzetto della Retirata dal cortile interno, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 38 Decorazione del camino con simbolo araldico della famiglia Borghese, stanze contigue all'appartamento della Retirara.



Fig. 39 Decorazione del camino con simbolo araldico della famiglia Borghese, stanze contigue all'appartamento della Retirata.

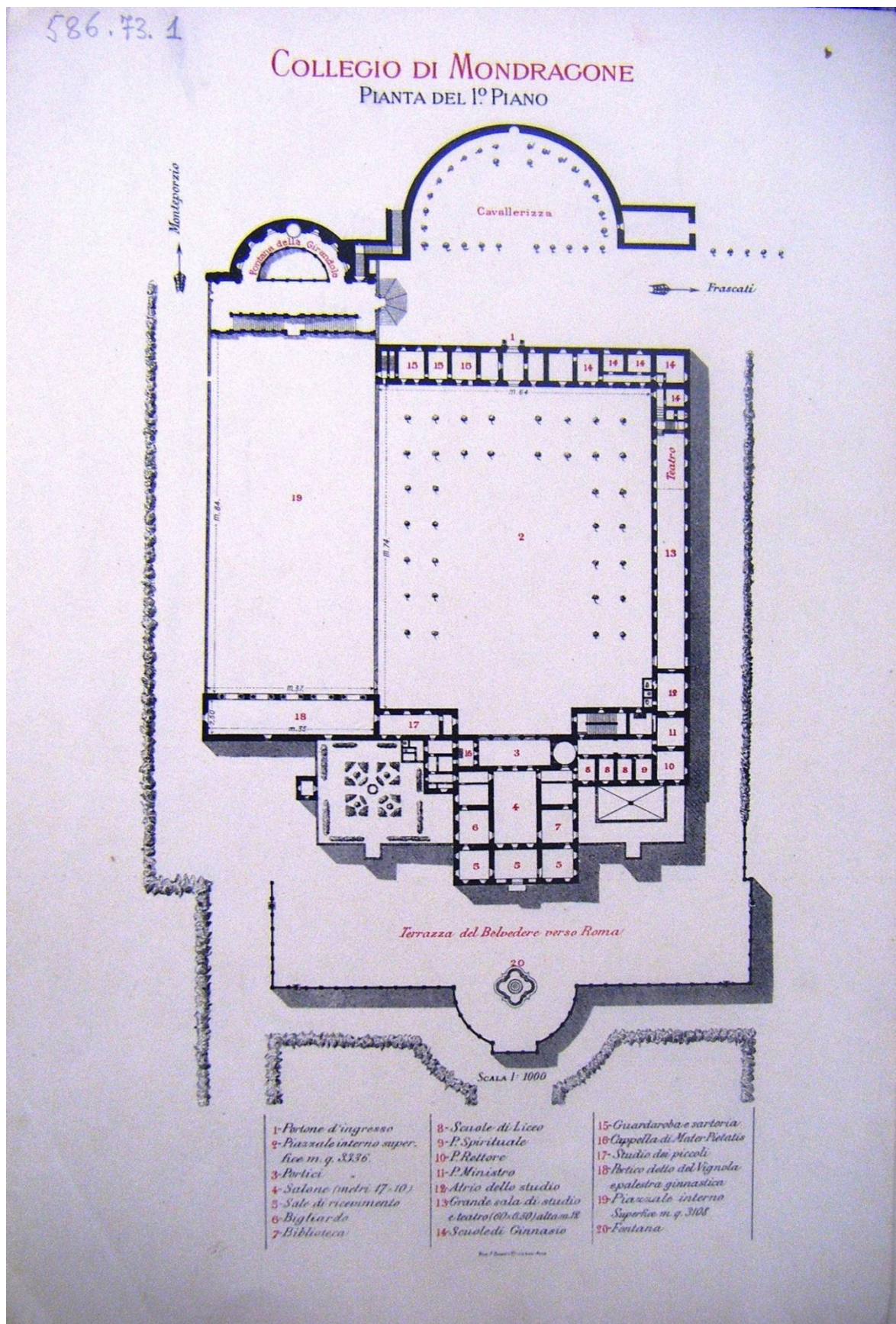


Fig. 40 Pianta del primo piano della Villa Mondragone, periodo in cui era proprietà dei Gesuiti (APPG, 586.73.1).

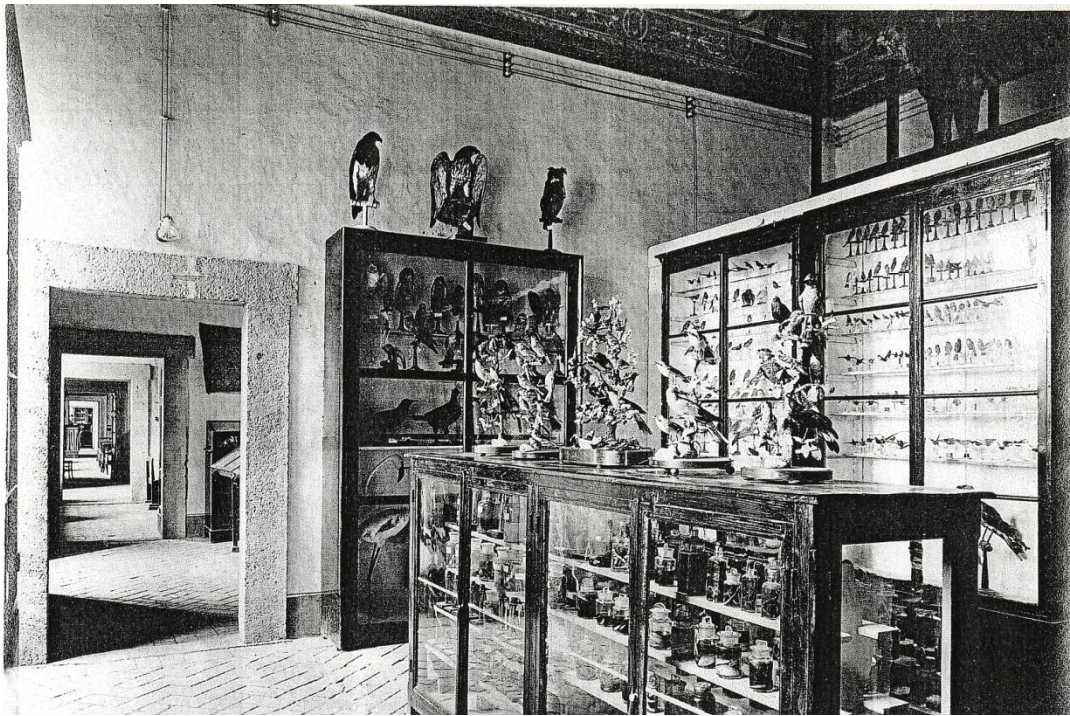


Fig. 41 Una delle sale dipinte della Reirata adibita a Museo delle Scienze (APPG, 586).

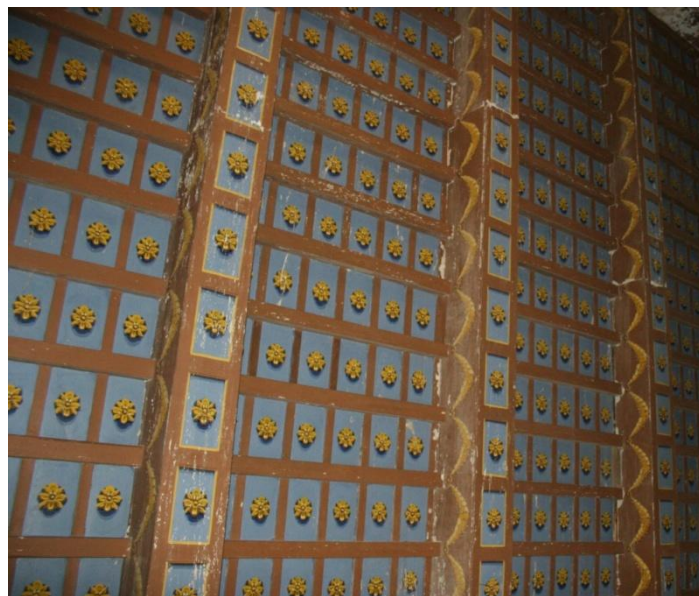


Fig. 42 Soffitto della prima che precede quelle con il ciclo di affreschi.

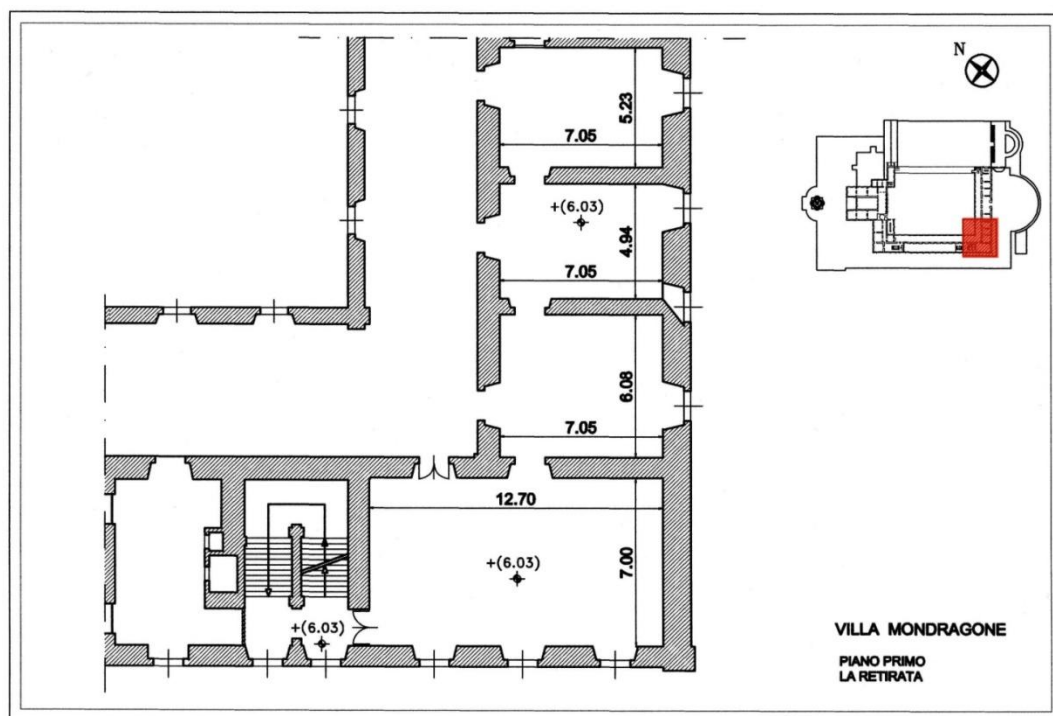


Fig. 43 Pianta dell'appartamento, piano nobile, palazzetto della Retirata di Mondragone.

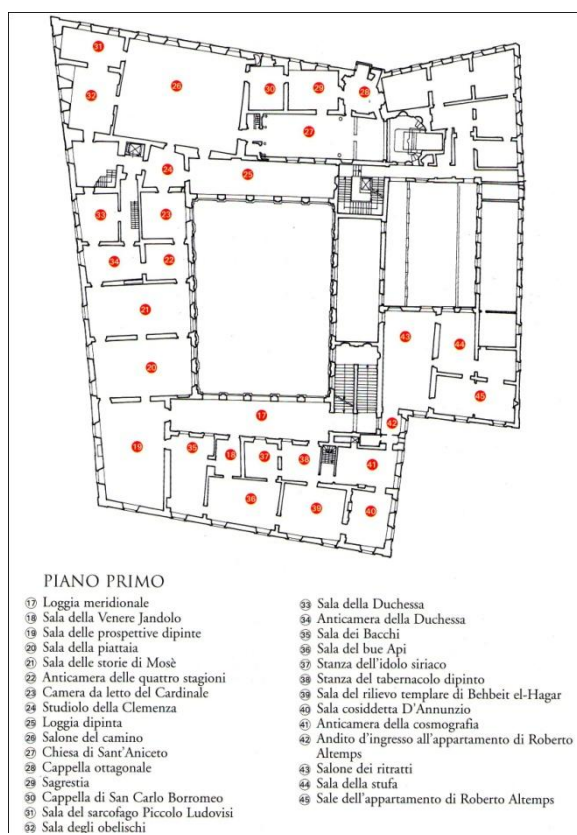


Fig. 44 Pianta del piano nobile del Palazzo di Roma.

3. IL CICLO DI AFFRESCHI DELLA RETIRATA DI MONDRAGONE

3.1 Le tre sale: tra decorazione a cuir, grottesche, simboli araldici, opere letterarie e figure allegoriche.

Tra i più importanti ed emblematici cicli ad affresco degli anni settanta del Cinquecento presenti nel territorio romano, i dipinti della Retirata risultano di estremo interesse per motivi tipologici, stilistico/formali e semantici.

Le volte, completamente dipinte, dell'appartamento tuscolano di Roberto, sebbene presentino alcuni elementi decorativi conformi alle pitture delle residenze nobiliari romane del secondo Cinquecento, non mancano di caratteri distintivi. Le decorazioni pittoriche sono state genericamente analizzate dalla critica negli studi dedicati a Villa Mondragone²²³, approfondite in pochi saggi specifici²²⁴, ma più volte citate tra i testi inerenti le decorazioni delle dimore cinquecentesche²²⁵. Solo in parte ne sono stati individuati i soggetti, i modelli iconografici²²⁶, e ancor più esigui sono stati i tentativi di una lettura unitaria del ciclo.

Dal punto di vista compositivo la decorazione segue uno schema già in uso nei soffitti dei palazzi cinquecenteschi e derivato dalle volte della Domus Aurea, vero repertorio di modelli per le decorazioni dell'epoca²²⁷. Gli affreschi seguono più o meno uno stesso schema in tutte le sale (Tav. I): al centro di ogni volta è raffigurato un mito (tranne che nella terza dove è andato perduto); ai lati sono dipinti dei quadri con scene tratte anch'esse da miti, ma anche da vicende storiche e da opere letterarie; agli angoli stemmi, di nuovo miti e figure allegoriche.

²²³ Da Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, pp. 66-74; Belli Barsali I.-Branchetti M.G., *op. cit.*, 1975, p. 166; Tardidi L., in Tantillo Mignosi A., *op. cit.*, 1980, pp. 114-118; appena citate in Ehrlich T. L., *op. cit.*, 2002, pp. 76; De Angelis d'Ossat M., *op. cit.*, 2003, pp. 51-52.

²²⁴ Steffens C., *La Retirata de la Villa Mondragone a Frascati*, in "Annales d'histoire de l'art et archéologie de l'Université libre de Bruxelles, XIV, 1992, pp. 27-43; Mandarano N., in Cieri Via C., *L'Arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma, 2003, p. 201-202; solo dal punto di vista stilistico e attributivo, in Lippmann W., *Anmerkungen zu den in der Residenz aufgefunden Werken der Malerei*, in "Barockberichte", Salzburger Barockmuseum, 1992, 5-6, pp. 191-193.

²²⁵ Saporì G., *Fiamminghi nel cantiere italia. 1560-1600*, *op. cit.*, 2007, p. 74 e nota 8.

²²⁶ Soprattutto dagli studi in nota 224.

²²⁷ Dacos N., *La decouverte de la Domus Aurea et la formation des grottesques à la Renaissance*, London 1969.

L'apparato decorativo è completato, in tutte le sale, da una profusione di grottesche su fondo bianco²²⁸, le quali, oltre ad avere un carattere ornamentale, mostrano un preciso funzionamento simbolico²²⁹. La fitta decorazione, quasi speculare nelle due metà di ogni settore della volta, si compone di un vario repertorio, non privo di rimandi alle scene narrative e alle figure del committenti e dei suoi familiari.

L'utilizzo delle grottesche nelle dimore nobiliari del territorio romano trova un chiaro antecedente nella decorazione di Palazzo Farnese a Caprarola (ad opera di Taddeo e Federico Zuccari, artisti emiliani e oltralpe) e prima ancora nelle Logge Vaticane e a Castel Sant'Angelo, con Perin del Vaga e Giovanni da Udine, che per primo utilizzò gli sfondi bianchi per l'ornato a grottesca. Oltralpe se ne trovano chiari esempi nella Galleria di Francesco I a Fontainebleau (terminata nel 1540), il cui linguaggio decorativo si diffuse in Italia attorno alla metà del Cinquecento, come testimoniano i cicli di affreschi ornamentali toscani e romani tra cui quelli appena citati²³⁰.

Nelle grottesche della Retirata si riconoscono, tra oggetti fantasiosamente tratti dalla cultura antiquaria come la candelabra, rivisitata dal candelabro monumentale romano, i finti rilievi a monocromo e i fasci di armi e strumenti musicali (fig. 1-2) variamente interpretati, soggetti bizzarri e fantastici tra cui semidei per metà uomini e metà belve (fig. 3), giochi di putti (fig. 4) e girali di acanto in spirali più liberamente variate

²²⁸ Sulle grottesche, oltre al testo citato nella nota precedente: Dacos N., *Per la storia delle grottesche*, Bollettino d'Arte, LI (1966) n. 1-2, pp. 43-49; Idem, *op. cit.*, London 1969; *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, 1977; Acidini Luchinat C., *La grottesca*, in "Storia dell'Arte italiana", parte III, vol. XI, "Forme e Modelli", Torino, 1982, pp. 161-200; Mannini M. P., *Chimere, capricci, ghiribizzi e altre cose : esempi periferici di grottesca del tardo Cinquecento*, in "Annali" Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze, 1. 1984, p. 71-86; Morel P., *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, in "Roma e l'antico, nell'arte e nella cultura del Cinquecento", a cura di M. Fagiolo, Istituto dell'Enc. Italiana, Roma, 1985, pp. 145 e sgg.; Chastel A., *La grottesca*, Einaudi, Torino, 1989 (ed. orig. Parigi 1988); Morel P., *Les grottesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1997.

²²⁹ Nella seconda metà del Cinquecento era ormai riconosciuto il valore significativo delle grottesche. Si assiste infatti al passaggio da genere ornamentale privo di senso (Anton Francesco Doni) all'utilizzo dei soggetti tratti da repertori (tra cui per l'ornato antico il Codex Escorialensis) e utilizzati anche per il loro valore simbolico (Pirro Ligorio). Per una disamina sulla ricezione e critica delle grottesche nel Cinquecento, si veda P. Morel, *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, in *op. cit.*, 1985, pp. 149-178.

²³⁰ Su Ippolito d'Este in Francia: Occhipinti C., *Documents inédits sur le séjour d'Hippolyte d'Este en France (1536-1549)*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 2000, pp. 9-16; Béguin S., *Précisions et hypothèses sur le séjour d'Hippolyte d'Este à Chaalis et à Senlis (1536-1549)*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 2001, pp. 29-50.

rispetto al modello antico, da cui fuoriescono figure alla maniera di Villa d'Este o di altre decorazioni presenti in territorio romano (figg.5-7). Vario il repertorio animalistico che mostra uccelli, pesci, capre e anguille (fig. 8), non privo di allusioni alle due casate. Tra le invenzioni chimeriche, compaiono sfingi, grifi alati, naiadi, satiri e satiresse, arpie ad ali spiegate dai corpi piccoli e incisivi arrotondati dai forti tocchi di luce (figg. 9-11). Queste figurine sembrano ispirarsi a precedenti decorazioni come le celebri grottesche di Perin del Vaga in Castel sant'Angelo (1543-1548), mostrando una mano del tutto particolare²³¹.

La vena bizzarra che si riscontra qui come in altre decorazioni a grottesche del tempo, di cui un esempio è la trasformazione delle chimere o la rappresentazione di telamoni e erme, era stata alimentata dallo scambio con artisti fiamminghi, da cui deriverebbe anche la commistione tra grottesca e scena di genere²³². Le grottesche della Retirata, anche se ironiche, risultano più controllate rispetto agli esempi umbri pur mostrando con queste degli elementi comuni (figg. 12-13)²³³.

Vi prevalgono i riferimenti alle scene figurate e i simboli araldici.

Nelle sale, tra il vario repertorio animalistico e invenzioni chimeriche delle grottesche, spiccano infatti i simboli delle famiglie Altemps e Orsini: emblemi, stemmi, e segni araldici. Si riconoscono l'impresa degli Altemps, con il ponte fulminato, e il simbolo araldico dello stemma familiare, l'ariete, rappresentato sia come segno, che negli scudi familiari e cardinalizi²³⁴. Nella prima sala della Retirata compaiono, in riferimento alla coppia di futuri sposi, gli stemmi Altemps e Orsini (figg. 14-15). Gli arieti e le anguille che arricchiscono il repertorio animalistico della sala, sono altrettanti segni delle due

²³¹ Aliberti Gaudioso F.,- Gaudioso E., *Gli affreschi di Paolo III in Castel Sant'Angelo 1543-1548. Progetto ed esecuzione*, cat. Mostra di Castel Sant'Angelo, 2 voll., Roma, 1981.

²³² Non priva di critiche nell'ultimo quarto del secolo, quando si diffusero le disposizioni della Chiesa postconciliare contro questo tipo di decorazione (Paleotti G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582).

²³³ In particolare le decorazione dell'anticamera di Palazzo Petrucci. Gli affreschi sono stati attribuiti ad allievi di Livio Agresti, cfr. *In gran parte fantastici, Gli affreschi nelle sale di Palazzo Petrucci ad Amelia, XVI – XVII sec.*, Provincia di Terni, 2009.

²³⁴ L'ariete saliente, così come è raffigurato nello stemma degli Altemps, è figura del glorioso principe, magnanimo in amore e di virtuoso concetto se d'oro in campo azzurro, cfr. *Famiglia Altemps – simboli araldici*, in *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Forni edit. Bologna, 1969 (rist. anastatica dell'edizione di Milano, 1928-35) vol. I, pp. 364-365. L'azzurro significa per le virtù spirituali: devozione, fedeltà, castità, giustizia e santità; per qualità mondane: bellezza, nobiltà, forza, vigilanza, vittoria, perseveranza, ricchezza, amore alla patria, buon augurio, fama gloriosa (p. 26); Di Crollalanza, *Enciclopedia araldico-cavalleresca*, 1964, *ad vocem* p. 58.

casate. Inoltre, sull'architrave della finestra era collocata, almeno fino ai primi anni del Novecento, l'arme del Card. Altemps inquartata con quella di Pio IV²³⁵. A completare i simboli dinastici, i due quadri con l'impresa Altemps rappresentante il ponte fulminato, di cui uno è fornito di elementi decorativi piramidali che si ritrovano in vari edifici del cardinale (tav.V). In maniera semplificata l'impresa è di nuovo rappresentata nelle due candelabre ad angolo della terza sala (tav. XXVI e tav. XXVIII), alternate a quelle con lo stemma cardinalizio di Marco Sittico (tav. XXV e tav. XXVII), come sarà di lì a poco rappresentato anche nella sala accanto allo studiolo del palazzo romano (fig. 16).

Anche le altre residenze Altemps erano ricche di simboli araldici. L'ariete si trova scolpito nella vicina Villa Mondragone tra gli stucchi della volta della cappella di San Gregorio, insieme al drago Boncompagni, coevi agli affreschi dell'appartamento²³⁶. Nelle altre proprietà del cardinale: all'entrata della vigna fuori porta del Popolo e nelle decorazioni pittoriche di Palazzo Altemps di Roma (fig. 17). L'impresa compare invece nel castello di Gallese²³⁷, nella fontana del cortile di Palazzo Roma (fig. 18) e sotto la grondaia del tetto comprensiva del motto *DESUPER*²³⁸.

La rappresentazione di emblemi ed imprese tra le grottesche era stata realizzata nel Cinquecento già da Giovanni da Udine in una decorazione (1522), oggi scomparsa, di cui riferisce il Vasari²³⁹. Sempre Giovanni da Udine con Giulio Romano ne offrirono un esempio a Villa Madama. Durante tutto il secolo la congiunzione o fusione di Grottesche e imprese, fu riproposta da Giulio Romano nella sala delle Imprese di Palazzo Te, da Pierin del Vaga nella sala di Apollo a Castel Sant'Angelo, da Marco da

²³⁵ L'arma è esistita fino al primo del '900, ne dà notizia Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 68.

²³⁶ Per la datazione della decorazione della cappella si veda paragrafo 2.2.1 nel testo.

²³⁷ Già in Belli Barsali I.-Branchetti M.G., *op. cit.*, 1975 p. 166 e Tarditi L., in Tantillo Mignosi, A., *op. cit.*, 1980 nota 49.

²³⁸ L'impresa con il motto è indicata in Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 68. Per la simbologia dell'impresa: saldo nell'onda sta il ponte, sotto gli archi del quale passano le acque torbide delle fortune umane, senza trascinarlo a valle. Il fulmine, colpisce la sommità per indicare che la sua potenza non poteva essere sopraffatta che da quella divina. Quanto al motto "Desuper", presente nell'impresa del palazzo romano, la parola ricorda il titolo dell'introito della messa *Rorate coeli desuper*, presente nel repertorio del canto gregoriano, il cui ritornello è tratto dal libro di Isaia (45,8): "Stillate, cieli, dall'alto e le nubi facciano piovere la giustizia; si apra la terra e produca la salvezza e germogli insieme la giustizia". Il repertorio è attribuito a Gregorio I e riformato per volere di Gregorio XIII, che ne affidò il lavoro a Pierluigi da Palestrina. L'utilizzo del motto starebbe quindi a ribadire il profondo senso di giustizia della famiglia. Sulle imprese: Ruscelli G., *Le imprese illustri*, in Venetia, 1572 (I ed. 1566); Gelli J., *Divise, motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milano 1576.

²³⁹ Vasari G., *op. cit.*, ed. 1991, p. 777.

Faenza nei nuovi quartieri di Palazzo Vecchio, in seguito nel palazzo di Caprarola e nel Corridoio dei Mori nel Palazzo ducale di Mantova.

Gli affreschi della Retirata presentano inoltre, tra gli elementi decorativi, tipici motivi a ricciolo simili a delle strisce di cuoio attorcigliate, definiti “a cuir decoupe”²⁴⁰, che incorniciano le scene, riproposti in Italia dopo i primi esempi in stucco di Fontenbleau disegnati da Rosso Fiorentino e Primaticcio per la Galleria di Francesco I²⁴¹. La tipologia di decorazione, anche detta “bellifontain”, risultato dello stile italiano in Francia, viene riutilizzata, grazie soprattutto alla diffusione di incisioni, sia nelle decorazioni ad affresco che nei testi illustrati della seconda metà del Cinquecento, dai mitografi, come gli *Emblemata* di Alciati²⁴², alle edizioni corredate di immagini di opere letterarie tra cui anche l’*Orlando furioso*. Prima che nella Retirata, si riscontrano esempi di questo tipo di decorazione in alcune residenze romane, come a Villa Giulia (1551-1555) e nel palazzo Capodiferro (1551-1553). Nel territorio limitrofo, nel palazzo Farnese di Caprarola (1567-1570), nel palazzo Giocosi di Terni (1567), nella casina Gambara a Bagnaia (1576-80) e a palazzo Caetani a Cisterna (1576 ca.)²⁴³.

La decorazione dell’appartamento della palazzina di Roberto Altemps sembra rispondere al gusto dell’epoca, considerando anche la scelta dei temi per le scene figurate, dai miti solari al centro delle volte ai paesaggi, le battaglie e gli episodi dell’*Orlando furioso*, opera letteraria molto diffusa del XVI secolo.

In particolare, nella prima sala al centro della volta è raffigurato il *Ratto di Ganimede* (tav. II)²⁴⁴, con ai lati lunghi due paesaggi in cui sono ambientate quelle che sembrerebbero due scene di caccia con allusioni ad episodi mitologici. A destra un paesaggio con una caccia al cervo e al cinghiale (tav. III), con una figura femminile in primo piano nell’atto di colpire un cinghiale appena visibile sotto un albero, mentre in

²⁴⁰ Sulla decorazione a cuir si veda Saporì G., *Fiamminghi nel cantiere Italia*, op. cit., 2008.

²⁴¹ Il gusto definito bellifontain per la sua origine trova la sua massima espressione a Roma nella galleria del Palazzo del cardinale Girolamo Capodiferro (che sembrerebbe riprodotta in una delle scene dell’*Orlando furioso* della seconda sala), in Palazzo Ricci e in Palazzo Farnese.

²⁴² Si veda ad esempio l’edizione del 1577, in www.uni-mannheim.de/mateo/itali/jpg/s011.html.

²⁴³ Cfr. Saporì G., op. cit., 2008, pp. 83-84.

²⁴⁴ Sul mito di Ganimede, cfr. Kempter G., *Ganymed: Studien zur Typologie, Ikonographie und Iconologie*, Köln-Wien, 1980; *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, a cura di M. Morongiu, Firenze, 2002; Morganti C., *Il mito di Ganimede nei disegni e nelle incisioni del Rinascimento*, in “Grafica d’arte” rivista di storia dell’incisione antica e moderna e storia del disegno, Anno XVI, Aprile-Giugno, 2005, pp. 4-15.

secondo piano viene catturato un cervo. La scena presenta degli elementi che potrebbero ricondurre al mito di *Diana* (da riconoscere nella donna cacciatrice) e *Atteone* (nel cervo braccato dai cani). Il dipinto a sinistra rappresenta anch'esso una scena di caccia. Vi si riconosce il mito di *Apollo e Ciparisso* (tav. IV)²⁴⁵. Ciparisso è raffigurato mentre, colpito il cervo (appena visibile al centro del quadro), si trasforma in cipresso. Accanto a lui siede un'altra figura, probabilmente Apollo, di cui si riconosce ai suoi piedi il caduceo (attributo di Mercurio, donatogli da Apollo). Negli altri quadri della stessa sala è rappresentata l'impresa della famiglia Altemps con il ponte fulminato (tav. V-VI) e agli angoli le personificazioni delle quattro stagioni, quasi irriconoscibili a causa della conservazione degli affreschi (tav. VII-VIII-IX-X)²⁴⁶.

Nella seconda sala, al centro della volta è raffigurata *La caduta di Fetonte* (tav. XI), mentre nei quadri laterali gli episodi principali della storia d'amore di Ricciardetto e Fiordispina tratta dal XXV canto dell'*Orlando furioso*: la liberazione di Ricciardetto (canto XXV, 8 e 11, tav. XII)²⁴⁷; l'incontro di Fiordispina e Bradamante (canto XXV, 27 e 28, tav. XIII); Bradamante e Fiordispina al Castello (canto XXV 45,46, 60, 61 e 64, tav. XIV); Ricciardetto e Fiordispina alla corte (canto XXV, 55 e 56, tav. XV). Agli angoli della volta, compaiono episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio²⁴⁸: Fetonte sul suo carro davanti al sole tra Atalanta e Meleagro (tav. XVI); le Eliadi tra Mercurio e Climene (tav. XVII); Io inseguita da Giove tra Anfitrite e Nettuno (tav. XVIII); Mercurio che addormenta Argo tra due figure precedentemente riconosciute come Roberto e Cornelia, ma più probabilmente da intendere come altre due divinità (Tav. XIX)²⁴⁹.

²⁴⁵ Per le fonti letterarie e iconografiche del mito, cfr. *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, a cura di M. Morongiu, Firenze, 2002;

²⁴⁶ Mandarano N., in Cieri Via C., *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma, 2003, p. 202.

²⁴⁷ Ariosto L., *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Oscar Mondadori, Milano, 1990.

²⁴⁸ Sul riconoscimento degli episodi tratti dalle *Metamorfosi* si discuterà in maniera approfondita più avanti nel testo, a cui si rimanda anche per le indicazioni bibliografiche.

²⁴⁹ Il riconoscimento dei miti delle candelabre già in Steffens C., *La Retirata de la Villa Mondragone a Frascati*, in "Annales d'histoire de l'art et archéologie de l'Université libre de Bruxelles, XIV, 1992, pp. 27-43.

Il riconoscimento degli episodi dei quadri della terza sala risulta da sempre il più problematico. Il quadro centrale, perduto²⁵⁰ (tav. XX), probabilmente ospitava un altro mito allo stesso modo che nelle stanze precedenti.

I quattro quadri laterali farebbero riferimento, come giustamente suggerito dagli studi precedenti, ad episodi tratti dalla vita del cardinale Altemps²⁵¹. A giustificare questa interpretazione secondo gli studiosi, la scena di battaglia (tav. XXII), che rimanderebbe alle imprese militari di Marco Sittico e dei suoi familiari. Negli altri quadri sono raffigurati: dei cavalieri a palazzo (tav. XXI) in un momento che sembra precedere la battaglia; gli stessi cavalieri accolti da alcune dame (tav. XXIV); e quella che è stata definita una scena di sacrificio (tav. XXIII) o specificamente come il sacrificio di Ifigenia²⁵². Ai lati di ogni quadro sono rappresentate figure allegoriche, tra le quali si individuano la Carità (fig. 19) e una figura identificata come la Giustizia, ma più probabilmente da riconoscere nella Vigilanza (fig. 20)²⁵³, la forza (fig. 21), la prudenza (fig. 22), la temperanza (fig. 23), la fede (fig. 24), la speranza (fig. 25) e la pace (fig. 26). Agli angoli l'impresa con il ponte fulminato (tavv. XXVI-XXVIII) e gli scudi araldici del cardinale Marco Sittico Altemps (tavv. XXV-XXVII). Completa la decorazione, come nelle sale precedenti, una profusione di grottesche, tra cui emergono armi, vessilli e strumenti musicali.

La decorazione dell'appartamento di Roberto e Cornelia, rispetto a quelle delle altre residenze Altemps, presenta particolari caratteristiche. L'apparato decorativo della casa Altemps di Calvi (1569), mostra in parte alcuni elementi simili a quelli realizzati nell'appartamento tuscolano²⁵⁴. Le pitture della dimora umbra interessano infatti, come nelle sale di Roberto, la decorazione delle volte, ma, mentre per le scene figurate si riscontra una certa familiarità con i dipinti della Retirata, differente risulta la decorazione a grottesche (fig. 27). Sebbene presenti alcuni elementi, come i nastrini

²⁵⁰ Assente nella prima schedatura degli affreschi ad opera del Ministero della pubblica istruzione, si veda documenti in appendice 2.1 fasc. 32.

²⁵¹ In modo concorde tra gli studi indicati in note 223-224, mentre in Mandanaro N., in Cieri Via C., *op. cit.*, 2003, pp. 201-202, la terza sala non viene descritta, probabilmente perché priva di figure mitologiche.

²⁵² Da Steffens C., *op. cit.*, 1992, p. 30.

²⁵³ Soprattutto per la presenza del volatile come si presenta in uno studio di Pasquale Cati per la sala dei Palafrenieri di Palazzo Altemps di Roma, cfr. Tosini P., *Un disegno per Pasquale Cati*, in "Paragone. Arte", 43, 1992, 513, n.s., 36, pp. 57-59, tav. 50.

²⁵⁴ La vicinanza tra le decorazioni delle due residenze era stata individuata da Saporì G., *op. cit.*, 1990.

attorcigliati tenuti da uccellini, simili a quelli della Retirata, la pittura risulta più fluida e veloce. I soggetti, più fantasiosi, rivelano una prevalente presenza di maestranze di origine oltralpe. Si assistette infatti in quegli anni nei cantieri umbri, come in altri del territorio romano, ad una frequente attività di pittori fiamminghi, provenienti da Roma in cerca di lavoro presso le grandi imprese decorative dei palazzi locali. Tra gli esempi che si possono riscontrare vicino Calvi, i cantieri pittorici di Terni tra cui palazzo Giocosi e palazzo Spada (1575), come anche Palazzo Petrignani ad Amelia (anni settanta del Cinquecento, fig. 28)²⁵⁵.

Per quanto riguarda le decorazioni del Palazzo di Roma, il cantiere più vicino temporalmente a quello della Retirata, alcune pitture, come quelle della stufa, stanza forse non casualmente prossima all'appartamento di Roberto Altemps (di cui sono stati rintracciati segni di pitture nei soffitti e nelle pareti), risentono degli affreschi tuscolani (fig. 29)²⁵⁶. Le decorazioni del castello di Gallese (fig. 30), datate alla metà del XVII secolo anche se probabilmente antecedenti, non mostrano interessanti tangenze con quelle tuscolane se non per presenze probabilmente ereditate dai cantieri Altemps precedenti²⁵⁷. Naturalmente prossime alle decorazioni della Retirata, quelle della confinante Villa Tuscolana, il cui confronto sarebbe stato di certo fondamentale se non fossero andate perdute. Anche della vicina e di poco precedente Villa Mondragone del cardinale Marco Sittico non rimangono tracce della decorazione cinquecentesca, salvo nella cappella i cui dipinti anticipano di poco e in parte succedono a quelli della Retirata, con una tipologia di decorazione molto diversa²⁵⁸.

3.1.1. La Sala dei paesaggi²⁵⁹.

Denominata così per i due quadri rappresentanti paesaggi con scene di caccia, la decorazione della volta presenta al centro il *ratto di Ganimede* (tav. 2)²⁶⁰. Si tratta di

²⁵⁵ In gran parte fantastici, *Gli affreschi nelle sale di Palazzo Petrignani ad Amelia, XVI – XVII sec.*, Bettoni M.-Bergamini M., Provincia di Terni, 2009.

²⁵⁶ Sul cantiere pittorico del Palazzo di Roma, cfr. Cap. IV, paragrafo 4.4.3

²⁵⁷ Nicolai F., *Manciola ed altri: due fregi “a battaglie” per Pietro Altemps*, in “Paragone”, 59, 79, 2008, pp. 72-80.

²⁵⁸ Per la cappella Cap. 1, paragrafo 2.1.2.

²⁵⁹ Le sale sono indicate con una denominazione convenzionale.

uno degli episodi delle *Metamorfosi* di Ovidio tra i più raffigurati nei palazzi rinascimentali, insieme alla *caduta di Fetonte*, dipinto nella sala accanto²⁶¹.

Ganimede viene rappresentato in volo rapito da un'aquila, simbolo di Giove, all'interno di un'illusoria cornice ovale delimitata alle estremità da teste di ariete (simbolo araldico degli Altemps). Festoni di fiori e frutta riempiono lo spazio tra l'immagine del mito e la cornice esterna. In basso, con le zampe poggiate illusoriamente sulle corna di una delle teste d'ariete in cornice, è raffigurato un cane che guarda verso l'alto. Il senso della salita al cielo, azzurro con qualche nuvola, è accentuato dal movimento suggerito dalla stola di Ganimede che volteggia nell'aria. Ganimede, il cui corpo è di dimensioni abbastanza importanti rispetto all'aquila, è quasi preso in braccio dal rapace che lo tiene con gli artigli nei polpacci così come nelle incisioni delle edizioni degli *Emblemata* della metà del Cinquecento (fig. 31)²⁶². Della sua figura non si riconoscono più i tratti del viso a causa dello stato di conservazione degli affreschi. Le nudità del giovane sono coperte, accorgimento dovuto probabilmente ai dettami del concilio, dopo i quali si tendeva ad attenuare l'aspetto erotico del mito, e che contribuisce ad accertare la datazione degli affreschi nell'ultimo quarto del Cinquecento.

L'immagine di Ganimede rapito dall'aquila di Giove le cui gambe vengono tenute dagli artigli e dove compare al di sotto il cane abbandonato che abbaia, ricorda la raffigurazione del mito nel celeberrimo disegno di Michelangelo donato nel 1532 a Tommaso de' Cavalieri (fig. 32)²⁶³. Il rimando al gruppo grafico michelangiolesco non

²⁶⁰ Ganimede, figlio del re Troo, che diede il suo nome a Troia, fu il più bello dei fanciulli viventi e venne perciò scelto fra gli dèi per fare da coppiere a Zeus. Si dice che Zeus desiderando Ganimede anche come compagno di letto, si travestì con penne d'Aquila e lo rapì nella pianura di Troia. (Omero, Virgilio, Ovidio). In seguito Ermete, in nome di Zeus, donò a Troo un tralcio di vite d'oro, opera di Efesto, e due splendidi cavalli, per compensarlo della perdita del figlio, assicurandogli al tempo stesso che Ganimede era divenuto immortale, immune dalle miserie della vecchiaia, e in quel momento sorrideva, con la coppa d'oro tra le mani, mentre mesceva il nettare al padre del cielo. (Euripide, Omero, Apollodoro, Pausania).

²⁶¹ Cieri Via C., *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma, 2003.

²⁶² Alciati A., *Emblemata, Iuris consulti carissimi.*, 1548.

²⁶³ *Ganimede* fa parte di quel gruppo di disegni che insieme a *Tizio* (fig. 2), donato anch'esso a Tommaso Cavalieri nel 1533, *La caduta di Fetonte* (fig. 3), *Il sogno* (fig. 4) e *I saettatori* (fig. 5) sono stati analizzati da Panofsky nel suo celebre studio *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 236-319; il più recente Buck S., *Michelangelo's Dream*, at The Courtauld Gallery Somerset House, London 18 feb.-16 May 2010.

si esaurisce nella Retirata alla prima sala, in quanto sono raffigurate al centro della volta della seconda sala, detta dell'*Orlando furioso*, una *Caduta di Fetonte* (tav. XI e fig. 33) e, in un finto bassorilevo tra la decorazione a grottesche, una scena di arcieri memore dei *saettatori* (figg. 34-35). La relazione tra i miti delle *Metamorfosi* e l'*Orlando furioso*, così come compare nell'appartamento, non è casuale, ma trova un precedente nelle edizioni illustrate del testo letterario. Nell'edizione del 1542 di Giolito dè Ferrari²⁶⁴, ad esempio, la prima lettera di ogni canto è spesso decorata con un'immagine rappresentante gli amori di Giove, tra cui il mito di Ganimede, che compare nei canti XVI, XXV (il cui canto è raffigurato nella seconda sala della Retirata) e XL.

L'immagine di Ganimede nella prima sala risulta del tutto simile, anche se con le gambe in atteggiamento contrapposto, a quella scolpita nel cammeo conservato al Museo Nazionale Archeologico di Napoli (fig. 36), dove il giovane troiano dall'aria sognante è raffigurato con le braccia distese sopra le ali e con i polpacci trattenuti dagli artigli dell'aquila²⁶⁵.

La presenza del cane, oltre ad essere un elemento iconografico già usato nelle raffigurazioni del mito soprattutto dalla seconda metà del secolo, si relazionerebbe anche con i paesaggi laterali. Nella tradizione iconografica del mito si erano già avute immagini che univano Ganimede alla caccia, come la silografia del Maestro I. B. (fig. 37).

Mentre nel disegno di Michelangelo i cani erano appena abbozzati, un cane è rappresentato nelle incisioni di Alciati, in una incisione anonima del 1542 (fig. 38), nelle versioni di Giulio Clovio (fig. 39) e Cornelis Bos. Il modello poetico che giustifica la presenza del cane è da riferire a Virgilio (*Aen.*, 5, 252-255), che descrive il ratto di Ganimede ricamato su una clamide dorata e purpurea:

²⁶⁴ *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto nouissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del signor Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve esposizione et tavola di tutto quello, che nell'epoca si contiene*, In Venetia, appresso Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542. Per le edizioni illustrate dell'*Orlando furioso* si veda più avanti nel testo.

²⁶⁵ Il cammeo apparteneva a Fulvio Orsini, l'umanista e antiquario che fu bibliotecario del cardinale Alessandro Farnese. Anche in questo caso si riconosce il modello nel disegno di Michelangelo, mediato si pensa da una copia di Giulio Clovio, artista che trascorse in palazzo Farnese l'ultimo decennio della sua vita o da un calco del cristallo di Rocca che Giovanni Bernardi (altro personaggio della cerchia farnesiana) incise per il cardinale Ippolito de' Medici, cfr. *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, op. cit., 2002.

“sul corto mantello era raffigurato il giovane troiano mentre stava cacciando cervi sul monte Ida e quando poi veniva preso dall’aquila: sotto di lui, così innalzato, rimanevano i suoi accompagnatori, che smarriti levavano le mani al cielo, e i cani che si mettevano a latrare”²⁶⁶.

Nell’edizione in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio di Ludovico Dolce del 1553, lo scrittore, nel XX canto si dilunga nel raccontare come Ganimede stanco e accaldato dalla caccia si avvicinò al ruscello per rinfrescarsi, si gettò nelle sue acque e si addormentò nudo all’ombra di un faggio. Il riposo, il sonno, vengono interpretati come momenti di meditazione, stato di vita spirituale in contrapposizione ad una vita attiva di cui la caccia è simbolo. Risulterebbe quindi del tutto inerente all’elaborazione del mito nella decorazione della sala, la presenza delle due scene di caccia (tav. III-IV).

Esse sono ambientate in paesaggi genericamente fantastici ma nei quali non mancano dettagli riconoscibili anche nella realtà circostante. Risulta evidente il rimando a opere di artisti fiamminghi, soprattutto per le suggestive vedute di paesi fantastici sullo sfondo, caratterizzati da numerose torri e diverse costruzioni intorno ai fiumi: elementi spesso tratti da modelli, disegni di vedute e di monumenti, la cui circolazione e riutilizzo era abbastanza diffuso nei cantieri pittorici dell’epoca²⁶⁷.

In entrambi i paesaggi gli episodi si distinguono in diversi piani: un primo piano sulla sinistra, un secondo piano a destra e paesaggi fantastici nello sfondo.

Nel quadro a sinistra di Ganimede dalla porta d’entrata (tav. III) è raffigurata una scena di caccia al cinghiale e al cervo con figura femminile²⁶⁸. In primo piano la donna sta per colpire un cinghiale vicino ad un albero, dietro il quale sembra sopraggiungere

²⁶⁶ Virgilio, *Eneide*, I, vv. 25 sgg. E V vv 250 sgg.

²⁶⁷ Si veda a proposito Cappelletti F., *Il fregio a paesi*, in “Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)”, a cura di Cieri Via C., Ingrid D. Rowland, M. Ruffini, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2012, pp. 231-242, in particolare le pp. 233-234, n. 1. In generale, Dacos N., *Fiamminghi a Roma, 1508-1608*, atti del convegno internazionale: Bruxelles, 24-25 febbraio 1995, a cura di N. Dacos, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Stampa 1999.

²⁶⁸ Lo stesso soggetto in composizione differente in un disegno di Giulio Romano per il medaglione della parete ovest della camera dei Venti interpretata come la caccia di Atalanta e Meleagro, cfr. Oderhuber K., in *Giulio Romano*, Electa, Milano, 1989.

un uomo a cavallo (fig. 40). La figura della donna ricorda Diana, la dea cacciatrice, e l'intera scena potrebbe alludere al mito di Diana e Atteone se si facesse riferimento all'episodio in secondo piano dove è rappresentato un cervo braccato da cani (fig. 41). Tornando alla relazione tra i testi letterari da cui sono tratti i soggetti delle nostre scene, la dea è presente anche nell'*Orlando Furioso* in Canto primo ottava 52 (E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco/ fa di sé bella et improvvisa mostra, / come di selva o fuor d'ombroso speco/ Diana in scena o Citerea si mostra;/e dice all'apparir:-Pace sia teco;/teco difenda Dio la fama nostra,/e non comporti, contra ogni ragone,/ch'abbi di me sì falsa opinione...), in seguito rinominata in canto undicesimo ottava 58 in riferimento all'episodio di Diana e Atteone narrato in Ovidio (*Metamorfosi*, III, 187-190), alla cui fine allude probabilmente la scena in secondo piano.

Nel lato opposto (tav. IV), è presente un dipinto con una scena ambientata in un paesaggio dove non sembrano mancare dettagli tratti dalla cultura nordica. Tra questi la rovina sulla sinistra²⁶⁹, il ponte vicino all'uomo inginocchiato, in ricordo dei ponti del diavolo, le figure metamorfizzate in primo piano, prossime agli uomini selvatici a cui si riferiscono alcune rappresentazioni dell'osceno rinascimentale²⁷⁰. In realtà le due figure, per metà uomini e per metà piante che colpiscono un cervo (quasi illeggibile, al centro del quadro fig. 42), si riferiscono al mito di *Apollo e Cipariso*. Di nuovo quindi una scena tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, insieme al *Ratto di Ganimede* e al presunto mito di *Diana e Atteone* presente nel quadro opposto. Il paesaggio svela delle vedute di città simili al primo dipinto, mentre la presenza di personaggi risulta più cospicua: figure che passeggiano in lontananza, di cui una inginocchiata al bordo del fiume, e due cavalieri; in secondo piano a destra cacciatori e cani intenti a fiutare.

Oltre alle fonti letterarie²⁷¹, anche nella tradizione iconografica del mito si erano avute immagini che univano Ganimede alla caccia, come nella silografia del Maestro I. B. (fig. 37). Realizzata nel 1515, l'incisione del Maestro I. B. rappresenta il ratto di Ganimede in un paesaggio ricco di figure. Nell'immagine sono stati riconosciuti

²⁶⁹ Interpretata come l'opera umana allo stato di rovina Hans Sedmayr, *Art du démonique et démonie de l'art*, in "Filosofia dell'Arte" n. 1, 1953, p. 102. E sull'attività artistica in chiave neoplatonica nello stesso volume A. Chastel *Ficin e l'art*, pp. 137-152.

²⁷⁰ Frey D., *Uomo, Demone e Dio*, in "Filosofia dell'arte", *op. cit.*, 1953, pp. 115-126.

²⁷¹ Tra le fonti classiche Virgilio, nell'Eneide, descrive per la prima volta Ganimede come cacciatore in compagnia di un cane, mentre Stazio nella Tebaide (*Tebaide*, I, vv. 550 sgg.) aggiunge la novità dei compagni di caccia.

diversi livelli simbolici²⁷²: le figure che corrono o cercano di tenere con agitazione gli animali irascibili sono state interpretate come simboli dell'incapacità di dominare le passioni che portano al peccato, mentre i cavalieri e l'uomo che guarda in alto rappresenterebbero coloro che sanno dominare le passioni ma devono ancora intraprendere un percorso di elevazione spirituale; Ganimede rappresenterebbe invece, secondo tale lettura, l'anima che ha intrapreso la via dell'ascesa affidandosi alla potenza divina, la mente contemplatrice condotta dall'aquila di Giove verso la salvezza e la gioia ultraterrena.

Ganimede è anche il simbolo dell'amore e ben si spiegherebbe con la destinazione dell'appartamento ai novelli sposi, i cui stemmi familiari sono raffigurati insieme in questa sala (tav. V), e della rigenerazione a nuova vita, a cui alluderebbero le figure agli angoli raffiguranti le quattro stagioni.

3.1.2. *La Sala dell'Orlando furioso.*

Da sempre denominata sala dell'Orlando furioso, la volta della stanza centrale presenta ai quattro lati quadri con episodi tratti dal XXV canto del poema ariostesco. Si tratta della storia d'amore di Ricciardetto e Fiordispina, probabilmente considerata adatta per una giovane coppia di sposi e destinata forse alla loro stanza privata.

L'*Orlando furioso*, straordinaria opera letteraria cinquecentesca, fu ideato alla corte di Ferrara (erede di una cultura letteraria tra passati cicli bretoni ed epopea carolingia). Dedicato da Ariosto alla casata degli Este, il poema trovò una vasta diffusione, tra un pubblico allargato dalla società cortese alla borghesia colta, inizialmente in area tosco-emiliana e padana per poi raggiungere in poco tempo gli altri stati italiani²⁷³.

La circolazione del romanzo avvenne in Italia e all'estero in breve tempo e conformemente al gusto dell'epoca fu spesso di ispirazione per gli artisti, sia contemporanei che delle generazioni successive all'Ariosto²⁷⁴. Scene tratte dal poema

²⁷² Cfr. Marongiu M., *op. cit.*, 2005, pp. 62-63.

²⁷³ Cfr. Bologna C., *La macchina del "Furioso", Lettura dell' "Orlando" e delle "Satire"*, Torino, Einaudi, 1998, p. 53. Sulla ricezione dell'opera: Javitch D., *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, trad.it. a cura di T. Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999 (I ed. USA 1991).

²⁷⁴ Per il rapporto tra il testo letterario e le arti figurative, Fumagalli G., *L'Ariosto tra i pittori*, "Emporium", LXXVII, 461 (1933), pp. 283-296; Rensselaer W. Lee, *Names on Trees. Ariosto into*

vennero infatti raffigurate nei dipinti, nei fregi e nelle decorazioni ad affresco dei palazzi nobiliari²⁷⁵. L'opera si prestava, per le sue componenti, amorosa, epica e celebrativa, a celebrare i committenti.

Contribuì probabilmente alla diffusione di immagini ariostesche la pubblicazione del testo illustrato²⁷⁶. I contesti pittorici fino ad ora riconosciuti risultano tutti successivi all'apparato xilografico del testo illustrato per cui si può pensare alle silografie come un precedente per la traduzione pittorica. Dopo pochi anni dalla prima edizione a stampa del poema (1516) comparve infatti anche la prima edizione illustrata (1530), comunemente riconosciuta in quella del 1536 stampata a Venezia da Nicolò

Art, Princeton, Princeton University Press, 1977; Mussini M., *Riflessioni in margine all'interpretazione figurativa dell'Orlando furioso*, in *Ludovico Ariosto. Documenti, immagini, fortuna critica*, a cura di G. Badini (VI centenario dell'Università di Ferrara), Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1992, pp. 119 – 128; Gnudi C., *Ariosto e le arti figurative* (Atti dei convegni Lincei, Roma 6, 27 settembre – 5 ottobre 1974), pp. 331-40, ora in “Signore cortese e umanissimo” viaggio intorno a Ludovico Ariosto, a cura di J. Bentini, catalogo della mostra Reggio Emilia, Sala delle Esposizioni dell'antico Foro Boario, 5 marzo-8 maggio 1994, Venezia 1994, p. 13-47. Anche lo studio precedente G. Rouchés, *L'interprétation du Roland furieux e de la Jerusalem délivrée dans les arts plastiques*, Paris, 1920. Infine, si vedano i recenti studi in “Tra mille carte vive ancora”. *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Bolzoni, Pezzini, Rizzarelli, 2011 (atti del Convegno *Vedrò d'Orlando*, Scuola Normale di Pisa, 2009).

²⁷⁵ In particolare, sull'utilizzo dell'Orlando furioso nella coeva decorazione ad affresco alcuni dati si evincono da Ajmar M., *Scene dell'Orlando furioso nella traduzione grafica e a fresco: un problema*, in “Artes”, I, 1993, pp. 42-59. La studiosa denuncia l'esiguità numerica delle presenze ariostesche nel contesto delle testimonianze pittoriche del XVI secolo, elencandone gli affreschi: Bologna, Pinacoteca nazionale, già in palazzo Torfanini; Parma, palazzo del Giardino; Modena, Torre di Baggiovara; solo ipotetica, secondo la studiosa, allo stato degli studi, l'esistenza di un ciclo a Sassuolo, presso la Rocca Estense, e di uno perduto presso la Rocca di Scandiano, da sommare a quello ferrarese a guazzo, cui fa riferimento il Baruffaldi (*Vite de' pittori e scultori ferraresi*, I, Ferrara, 1844, pp. 267-268); in Lombardia, a Bergamo, in piazza Mascheroni (attribuiti prima al Cariani, poi a Giovan Battista Guarinoni d'Averara e datati al terzo quarto del secolo, pp. 47-48); presso Gorlago, a villa Gozzini; a Teglio, nel palazzo Besta; in Piemonte, a Chiusa di Pesio; presso Cuneo, a Osteria della Ferrata (affreschi firmati Pietro Dolce da Savigliano e datato 1550) e presso la famiglia Burgo a Verzuolo, già casa Carle (dovuti ai marchesi di Ceva); infine a Frascati, a villa Mondragone (cfr. p. 50 n. 8). Da allora sono emersi altri cicli oltre quelli descritti dalla studiosa, come riportato a p. 0 nel testo.

²⁷⁶ Il poema conobbe nel XVI secolo 155 edizioni. Per una descrizione delle edizioni dell'Orlando, Agnelli G – Ravegnani G., *Annali delle edizioni ariostee*, I, Bologna, Zanichelli, 1933, pp. 83-84, p. 96 e pp. 116-177. Sulle interpretazioni grafiche del testo illustrato: Bellocchi U. – Fava B., *L'interpretazione grafica dell'Orlando furioso*, Reggio Emilia, Banca di Credito Popolare e Cooperativo di Reggio Emilia, 1961; Falaschi E.D., *Valvassori's 1553 illustrations of Orlando furioso: the devolment of multi-narrative technique in Venice and its links with cartography*, in «La bibliofilia», LXXVII (1975), pp. 227-251; Mussini M., *Riflessioni in margine all'interpretazione figurativa dell'Orlando furioso*, in *Ludovico Ariosto. Documenti, immagini, fortuna critica*, a cura di Gino Badini, Ferrara, 1992, pp. 119-127; i recenti studi in “Tra mille carte vive ancora”, op. cit., 2011; le edizioni illustrate più rappresentative del secolo sono inoltre consultabili nella collezione digitale “L'Orlando furioso e la sua traduzione in immagini” in www.ctl.sns.it/furioso/. Per un indice delle edizioni illustrate, si veda *Le edizioni illustrate dell'Orlando furioso*, a cura di Liberati S. – Voltan A.M., 2007 (Per le edizioni italiane del XVI secolo, si vedano pp. 11-31).

d'Aristotile di Ferrara detto Zoppino²⁷⁷. Esistono alcune immagini precedenti in edizioni non autorizzate, come in quella di Milano stampata nel 1524 da Agostino da Vimercato e quella del 1526 di Sisto Libbraro di Venezia. Le principali edizioni illustrate del XVI secolo risultano comunque quelle veneziane di Gabriel Giolito de' Ferrari del 1542²⁷⁸, di Giovanni Andrea Valvassori detto Guadagnino del 1553²⁷⁹, di Vincenzo Valgrisi del 1556²⁸⁰, e di Francesco de Franceschi senese del 1584²⁸¹. Tutte le silografie che illustrano le varie edizioni sono anonime, tranne quelle de Franceschi attribuite a Girolamo Porro²⁸².

²⁷⁷ *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto nobile ferrarese, di nuovo ristampato, & istoriato: con ogni diligenza dal suo originale tolto: con la nuoua giunta, & le notationi di tutti gli luoghi, dove per lui è stato tal opra ampliata: come nella nova tavola nel fine per ordine vedere si puole*, In Vinegia, per Nicolò d'Aristotile detto Zoppino, 1536 del mese di gennaio.

²⁷⁸ *Orlando furioso*, op. cit., 1542. L'edizione di Giolito ebbe grande successo. Le illustrazioni trovano spazio in piccole incisioni all'inizio di ogni canto e nelle iniziali figurate. Sono rappresentati più episodi in ogni tavola ma le vicende non si intrecciano rendendo così più semplice la lettura senza trascurare i dettagli dei paesaggi e la rappresentazione dei personaggi. Considerato uno dei più bei libri dell'epoca conobbe numerose ristampe. Le illustrazioni di Giolito (attribuite senza conferme documentarie al Vasari e all'incisore Jacopo Francia) vengono utilizzate per l'edizione del 1548 di Andrea Valvassori, detto Guadagnino e per l'edizione veneziana del 1551 di Bartolomeo Imperatore.

²⁷⁹ *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto, ornato di nuoue figure & allegorie in ciascun canto. Aggiuntovi nel fine l'espositione dei luoghi difficili. Et emendato secondo l'originale del proprio autore*, in Venetia, per Giovan Andrea Valvassore detti Guadagnino, 1553. L'edizione Valvassori presenta illustrazioni maggiori di dimensione rispetto a quelle di Giolito, su episodi del furioso spesso non considerati e secondo una tecnica narrativa definita "multi narrative composition", cfr. Falschi E. T., op. cit., 1975, pp. 227-251.

²⁸⁰ *Orlando furioso. Di m. Ludouico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuoue figure adornato. Al quale di nuouo sono aggiunte le Annotationi, gli auuertimenti, & le dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la vita dell'autore, descritta dal signor Giouanbattista Pigna...*, In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi nella bottega d'Erasmo, 1556. Si tratta prima edizione con illustrazioni a piena pagina. L'edizione Valgrisi presenta xilografie elaborate, variamente attribuite a Dosso Dossi, pittore ricordato anche nel poema ariostesco insieme ad altri celebri artisti nel canto XXXIII. Le silografie risultano vicine al carattere del Furioso. In esse è evidente la volontà di una rappresentazione il più possibile fedele al movimento e alla struttura del poema. Gli episodi si sovrappongono in una stessa tavola. L'intento narrativo delle immagini addensa personaggi e luoghi cercando di aiutare il lettore-fruitor con indicazioni di luoghi e persone in forma abbreviata (modalità già utilizzata dallo Zoppino e in disuso nell'edizione Giolito del 1542). Sulle illustrazioni dell'edizione Valgrisi si veda Caracciolo D., *Per un'esegesi figurata dell'Orlando furioso: il caso Valgrisi*, in "Tra mille carte vive ancora", op. cit., 2011, pp. 233-254.

²⁸¹ *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto nuovamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro padovano et di altre cose che saranno notate nella seguente facciata*, In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi senese e compagni, 1584. Altra famosa edizione illustrata, quella di Francesco de Franceschi senese del 1584, con illustrazioni incise su rame con la tecnica del bulino, immagini raffinate, meno affollate e movimentate rispetto a quelle Valgrisi (forse opera dello stesso incisore Girolamo Porro) e che risultano più leggibili. Tra le edizioni della seconda metà del XVI secolo (che conta almeno 60 edizioni) ce ne sono alcune che mostrano una tendenza nuova, aggiungendo alle illustrazioni ad inizio canto e all'argomento, una spiegazione delle allegorie (ne è un esempio l'edizione Dehuchino del 1574) per passare poi alle edizioni seicentesche illustrate con allegorie.

²⁸² Cfr. Caracciolo D., in "Tra mille carte vive ancora", op. cit., 2011, p. 236.

Le incisioni Valgrisi, anch'esse anonime furono un tempo attribuite a Dosso Dossi²⁸³, autore tra gli altri (Girolamo da Carpi, Carletto Caliori), della produzione ariostesca su tela e su tavola²⁸⁴.

Per quanto riguarda l'uso del poema nelle decorazioni dei palazzi nobiliari rinascimentali, gli affreschi dell'appartamento della Retirata ne costituiscono uno degli ultimi esempi cinquecenteschi²⁸⁵. Il ciclo più vasto del XVI secolo dedicato all'Ariosto è ancora oggi considerato quello di Niccolò dell'Abate già in Palazzo Torfanini a Bologna (1548-50)²⁸⁶. Gli affreschi, conservati nella Pinacoteca di Bologna, rappresentano episodi tratti dalle storie di Alcina e di Logistilla, riferibili ai canti VII e X del poema (fig. 43). Il ciclo della Retirata presenta alcuni elementi che lo avvicinerebbero a questo, da riconoscere soprattutto nelle scelte compositive degli episodi da raccontare, mentre mantiene la particolarità di rappresentare episodi tratti tutti da un unico canto.

I poemi di Ariosto ebbero, come già osservato, un'immediata circolazione in area padana, determinando anche la diffusione del tema ariostesco nella decorazione di residenze private. Oltre agli affreschi di Niccolò dell'Abate per palazzo Torfanini, si ricordano altri cicli perduti dello stesso artista con episodi dell'*Orlando furioso*, nel cortile della Rocca di Scandiano (1540)²⁸⁷ e nel palazzo ducale di Sassuolo (1545)²⁸⁸. Sono inoltre degni di nota gli affreschi attribuiti a Girolamo Mirola e aiuti della sala di Ariosto nel Palazzo del Giardino a Parma (1560 ca.), anch'essi come nel ciclo bolognese, con episodi dell'amore tra Ruggiero e Alcina tratti dai versi del VII canto

²⁸³ Le illustrazioni sono state inizialmente attribuite da Girolamo Baruffaldi nelle sue *Vite de' pittori e scultori ferraresi* (1844) a Dosso Dossi a causa di un passo del Vasari. I fratelli Dossi erano stati annoverati da Ariosto in apertura del XXXIII canto. L'attribuzione a Dosso è stata in seguito smentita in favore del fratello Battista Dossi o del cartografo Donato Bertelli. Recentemente i disegni sono stati invece riferiti a Giovanni Britto o al suo circolo. Si veda a proposito Caracciolo D., *Per un'esegesi figurata dell'Orlando furioso: il caso Valgrisi*, in "Tra mille carte vive ancora", op. cit., 2011, pp. 233 - 254.

²⁸⁴ Cfr. Cassanelli L., op. cit., 2003, p. 357-381.

²⁸⁵ Sulla fortuna iconografica dell'*Orlando furioso* nelle decorazioni ad affresco, Ajmar M., op. cit., 1993.

²⁸⁶ Cfr. Gnudi C., op. cit., 1994, p. 40; sul ciclo dell'Abate: S. Bèguin, *Mostra di Nicolò dell'Abate*, catalogo della mostra, Bologna 1969, pp. 88-91, p. 333 scheda n. 109.

²⁸⁷ Gli affreschi, da non confondere con quelli raffiguranti l'Eneide, sono andati perduti. Ad essi sono stati accostati alcuni disegni riferibili all'attività giovanile di Nicolò dell'Abate in Bèguin S., op. cit., 1969, pp. 88-91.

²⁸⁸ I dipinti della stanza "della pazzia di Orlando" e di "Ruggiero" sono andati anch'essi perduti. Sugli affreschi, Pirondini M., L'antica «Rocca di Sassuolo», in *Ducale palazzo di Sassuolo*, Genova, 1982, p. 13.

del poema (fig. 44). Nella stessa residenza sono raffigurati, nella Sala del Bacio, episodi di amore e di lotta ripresi dall'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo (ad opera di Bertoja e Mirola e aiuti, fig. 45-46)²⁸⁹. Emerge per le decorazioni della metà del Cinquecento l'interesse per il tema amoroso, rappresentato in particolar modo dalla storia di Ruggiero e Alcina, tratta del VII canto dell'*Orlando furioso*, non priva all'epoca di interpretazioni in chiave morale²⁹⁰. Presso Modena, un ciclo ariostesco, datato 1570 circa, è raffigurato nella torre di Baggiovara (fig. 47), la cui decorazione ad affresco, oltre alle evidenti contaminazioni stilistiche dai cicli bolognesi del tempo, mostra, nelle scene dell'*Orlando furioso*, rilevanti affinità con gli affreschi Torfanini di Nicolò dell'Abate, tanto da aver spinto i critici ad ipotizzarvi l'intervento di artisti provenienti dalla sua bottega²⁹¹. Gli episodi nel fregio del secondo piano della torre rappresentano *Le storie di Ruggiero*, capostipite, insieme a Bradamante, della stirpe estense, e simbolo della virtù che trionfa sulle passioni irrazionali. La scelta delle Storie di Ruggiero si connette secondo la critica alla condizione storica di Modena e del suo patriziato, legata alla cultura anche letteraria della corte ferrarese²⁹².

Prossimi a questi, alcuni cicli in Valtellina²⁹³ in cui la diffusione del tema ariostesco potrebbe essere attribuita alla presenza nel territorio in quegli anni della comunità modenese, rappresentante una delle frange protestanti insiediatevi. Posta sotto il controllo dei Grigioni, la Valtellina nel corso del Cinquecento subì la penetrazione di frange protestanti anche da Ginevra, determinando l'allontanamento dalla curia comasca. Sebbene la nobiltà del luogo rimase in contatto con quella milanese,

²⁸⁹ Meijer B., *Pittori italiani e pittori fiamminghi a Parma*, in *Parma e Bruxelles: committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Milano, Silvana Ed., 1988, p. 11- 31.

²⁹⁰ Il canto VII è dedicato infatti al sentimento amoroso e viene così introdotto nell'edizione Giolito: "In questo settimo per erifila interpretata amica di contenti o/ ne si comprende, che rade volte senza impedimenti & travagli l'huom puo conseguir gli amorosi desiderij. Et per RUGGERO dato in poter di Alcina, & poi liberato per virtù dello anello postogli /in dito da Melissa, dimostrasi similmente, che a trarsi della servitù amorosa, & da i vitij, ne/i quali traboccati siamo, fa bisogno dello aiuto della sola ragione, ritornata in noi/per somma & spetiale gratia, non per consiglio, o avvedimento c'habbiamo".

²⁹¹ Il ciclo, per la vicinanza con gli affreschi di Niccolò, è stato inoltre suggerito come modello per colmare le lacune iconografiche degli affreschi bolognesi, si veda a proposito Guandalini G. - Martinelli Braglia G., *La torre di Baggiovara: un ciclo ariostesco di seguaci di Nicolò dell'Abate*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le antiche province modenesi", s. XI, vol. XI, 1989, pp. 139-56.

²⁹² Cfr. Ivi, p. 152.

²⁹³ Sui cicli ariosteschi nella Valtellina si veda l'ultimo contributo di Caneparo F., *Ariosto valtellino: entrelacement fra palazzi, ville e castelli*, in "Tra mille carte vive ancora", *op. cit.*, 2011, pp. 395-422.

l'isolamento delle valli si ripercosse anche nella cultura artistica del territorio causando la mancanza, almeno fino agli anni Ottanta del Cinquecento, di maestranze provenienti dalle città lombarde. I passi della Valtellina erano all'epoca dei luoghi di transito: dal passaggio del Ducato di Milano a feudo imperiale di Carlo V nel 1535, divennero infatti di particolare importanza per i collegamenti tra i domini imperiali dell'area germanica e quelli mediterranei²⁹⁴. Durante il Cinquecento furono inoltre luogo di scontri e battaglie, a cui parteciparono anche il padre di Marco Sittico in accordo con Giovan Giacomo Medici²⁹⁵. Compaiono cicli dell'Orlando furioso già dal 1540, come quello in Palazzo Besta di Teglio²⁹⁶, dove il salone d'onore è decorato a tempera con storie ariostesche, i vizi, le virtù e il viaggio di Astolfo sulla luna (fig. 48-49). Gli affreschi sono attribuiti a Vincenzo de Barberis, uno dei pittori che maggiormente si distinse in quegli anni in Valtellina, un territorio in cui erano penetrate frange protestanti causandone l'isolamento. La chiusura delle valli si ripercosse anche nella cultura artistica del territorio causando la mancanza, almeno fino agli anni Ottanta del Cinquecento, di maestranze provenienti dalle città lombarde. Altre raffigurazioni tratte dal poema sono rintracciabili nella facciata di Palazzo Valenti a Talamona (seconda metà del Cinquecento)²⁹⁷, dove si conservano scene a monocromo, come dei rilievi bronzei, con le avventure di Ferraù, Bradamante,

²⁹⁴ Sulle Alpi come via di transito ma soprattutto come luogo di elaborazione culturale, si veda, pur se in riferimento al secolo XV, Castelnovo E., *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 9 (1978-1979), La Nuova Italia Scientifica, pp. 5-12.

²⁹⁵ Si veda paragrafo 1.1, p. 8.

²⁹⁶ Il palazzo fu acquistato nel 1534 da Andrea Guicciardi per conto di Azzo II Besta dall'arcivescovo Ippolito d'Este. Su palazzo Besta si veda Galletti G.- Mulazzani G., *Il Palazzo Besta di Teglio. Una dimora rinascimentale in Valtellina*, Banca Piccolo Credito Valtellinese, Sondrio, 1983; Gatti Perer M.L., *Precisazioni su Palazzo Besta*, in "Arte lombarda" n. 67, 1983, pp. 7-69, in cui viene proposta una datazione degli affreschi intorno agli anni cinquanta e una derivazione dal Cesariano per gli episodi tratti dall'Orlando furioso (Cesare Cesariano potrebbe altresì essere considerata una delle fonti iconografiche utilizzate per le edizioni illustrate del poema da Giolito de Ferrari in poi). La sala dell'Orlando furioso è in seguito attribuita alla bottega di Vincenzo de Barberis (†1551) in Gregorio M., *Pittura in alto Lario e in Valtellina. Dall'alto Medioevo al Settecento*, Cariplo, Milano, 1995, p. 37 e ribadita in Coppa S., *Civiltà artistica in Valtellina e in Valchiavenna, Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, 1998, p. 88. L'ideazione del ciclo è stata riferita all'umanista milanese Ortensio Lando, cfr. M.C. Terzaghi, *Mazzo, Palazzo Quadrio*, in *Civiltà artistica...*, op.cit., 1998, p. 238 (nello stesso studio si ribadisce la preferenza della nobiltà locale per maestranze di origine Bresciana, in ibidem, p. 238).

²⁹⁷ Denominata Casa Valenti, appartenne, prima di passare alla famiglia Valenti nel 1837, alla nobile famiglia Spini. Gli affreschi della facciata sono datati genericamente nella seconda metà del Cinquecento, cfr. *Chiese Torri Castelli Palazzi, I monumenti della Legge Valtellina*, a cura di Bormetti F. -Sassella M., Sondrio, 2004, pp. 67-68.

Pisanello, Rinaldo, Angelica e sullo sfondo l'ippogrifo con il Castello di Atlante (fig. 50). Un altro ciclo è visibile in Castel Masegra di Sondrio dove la torre colombaia presenta una volta affrescata con i primi otto canti del poema (fig. 51 a,b)²⁹⁸.

In Lombardia, si trovano cicli ariosteschi a Bergamo, in piazza Mascheroni, dove è appena visibile solo un dipinto con *La battaglia di Marfisa e Bradamante* (canto XXXVI)²⁹⁹ e nella vicina Gorlago, in Villa Gozzini. In Piemonte, a Chiusa di Pesio, è presente un altro ciclo con affreschi di Pietro Dolce (fig. 52)³⁰⁰. Nel territorio romano, una scena dell'Orlando furioso raffigurante *Bradamente che lotta con il mago Atlante* (fig. 53) trova la sua rappresentazione nel fregio del piano nobile di Palazzo Colonna-Barberini di Palestrina³⁰¹ tra una serie di quadri con scene oltre che letterarie, mitologiche, bibliche e storiche. Si tratta dell'unico episodio letterario del fregio, opera di pittori ancora anonimi, dovuto, insieme al resto della decorazione del piano, alla famiglia Colonna. Riferito inizialmente a Francesco Colonna e di conseguenza datato agli inizi del diciassettesimo secolo, il dipinto, insieme al resto del fregio, è stato poi più appropriatamente attribuito alla committenza del valoroso condottiero Stefano Colonna (fine XV secolo – 8 marzo 1548)³⁰², anticipandone in tal modo la datazione

²⁹⁸ Il Castello, appartenuto sin dalla sua costruzione alla famiglia del Capitanei (potente famiglia cui furono infeudate le pievi di Sondrio e di Berbenno) poi Beccaria e nel Seicento Salis. Gli affreschi delle torri sono datati XVI secolo. In quegli anni, con la conquista delle valli da parte dei Grigioni, il governatore della Valtellina vi fissò un tribunale. Sul castello e l'uso che se ne fece nei secoli seguenti, si veda *ibidem*, pp. 193-195.

²⁹⁹ Secondo l'ipotesi ricostruttiva del ciclo avanzata da M. Ajmar, oltre la scena del XXXVI canto, doveva esserci "la battaglia di Rodomonte e Mandricardo" (c. XXIV) e di seguito il "Compianto di Isabella sull'amato Zerbino morente" (come nell'illustrazione corrispondente dell'edizione Giolito). A questi aggiunge l'episodio del re "Margarorre in fuga" (c. XXXVII), da Ajmar M., *op.cit.*, 1993, 47-49.

³⁰⁰ *Ibidem*; Cassanelli L., *op. cit.*, 2003, p. 361.

³⁰¹ Su palazzo Colonna-Barberini di Palestrina si veda, Romanelli P., *Palestrina*, Di Mauro edit., Napoli, 1967, pp. 83-86; Waddy P., *Seventeenth Century Roman Palace Use and the Art of the Plain*, *append.*, New York 1990; *Palestrina. Il Museo Archeologico Nazionale*, Sopr. Arch. per il Lazio, Electa, Milano, 1999, pp. 16-19. Sul dipinto: Cassanelli L., *Eroi della Poesia Epica nel Cinque-Seicento*, XXVII, Convegno Internazionale a cura di M. Chiabò – F. Doglio, Roma, 18-21 settembre 2003, pp. 369-370 e p. 374.

³⁰² Alcuni eventi della sua vita rendono plausibile la possibilità di una sua commissione. Figlio di Francesco di Stefano e di Orsina Orsini, Stefano Colonna, del ramo di Palestrina, fu un celebre condottiero. Partecipò, accanto a Prospero Colonna alla difesa di Milano rimanendo alle dipendenze dell'imperatore e del duca di Milano fino al 1524. In seguito si mise al servizio della Chiesa la cui politica era sempre più antimperiale. Combatté contro l'invasione dei Colonna che penetrarono nel 1526 a Roma come ribelli, ma dovette ritirarsi con le sue truppe, con l'intento di riunirsi con gli Svizzeri che avevano seguito il papa a Castel Sant'Angelo (riconoscibile nell'affresco). In seguito Stefano partecipò alle operazioni contro i castelli dei parenti nella campagna romana volute dal papa. Combatté anche a capo delle truppe svizzere nel 1527 e in difesa del Vaticano durante il sacco

(1539-1548)³⁰³. Tale ipotesi sembrerebbe avvalorata, oltre che da alcuni elementi della scena riferibili alla vita del committente, anche dall'aspetto stilistico-formale del dipinto. Si può supporre inoltre che sia stato realizzato tra il 1542, anno dell'edizione illustrata di Giolito dalla cui silografia del IV canto sembra aver tratto ispirazione (fig. 54), e il 1548 (anno della morte del committente). Malgrado Stefano Colonna abbia partecipato, a capo del suo esercito, agli scontri contro i lanzichenecchi e gli eserciti tedeschi, alcuni componenti della sua famiglia delle generazioni successive ebbero rapporti con la famiglia Altemps. I Colonna risultano ospiti alla villa del cardinale tedesco³⁰⁴. Marcantonio II Colonna vendette il feudo di Monte Compatri al cardinale e non si può non ricordare che sua moglie, Felice Orsini Colonna († 1596), era sorella di Paolo Giordano Orsini (1541 – 1585), marito di Isabella de' Medici (1542-1576) e padre Virginio Orsini, a sua volta padre di Cornelia. Il dipinto di Palestrina e il ciclo della Retirata rappresentano ad oggi le uniche decorazioni cinquecentesche ad affresco con episodi tratti dal *Furioso* presenti nel territorio italiano centro-meridionale e non a caso trovano spazio nelle dimore di due condottieri le cui famiglie erano legate da vincoli di amicizia oltre che di parentela.

Nelle testimonianze di decorazione ad affresco con temi ariosteschi considerate fino ad ora, risulta difficile individuare elementi stilistici o compositivi comuni. Ogni ciclo pittorico presenta degli elementi che lo rendono unico rispetto agli altri, tuttavia possono risultare valide alcune considerazioni: l'uso iconografico del furioso in opere a fresco si sviluppò dapprima in territorio emiliano, nucleo propulsore del poema, ma anche in Valtellina dove forte era permeata la cultura cortese sia italiana che transalpina. In seguito si diffuse in Lombardia e in Piemonte (marchesi di Ceva). A Roma trovò spazio nelle residenze di valorosi condottieri, dapprima in nel Palazzo Colonna di Palestrina e in seguito nella Retirata di Mondragone. Per quest'ultima non si può non far riferimento al legame con le terre più a nord dell'Italia (Madruzzo) dove

trattenendo gli assalitori mentre il Papa si rifugiava a Castel Sant'Angelo. Negli anni seguenti fu al servizio del re di Francia, della repubblica fiorentina e infine di nuovo del Papa (cfr. Petrucci F., <[http://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-colonna_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-colonna_(Dizionario-Biografico)/>), *ad vocem*, con bibliografia).

³⁰³ Cassanelli L., *op. cit.*, 2003, p. 369.

³⁰⁴ AGG 43, *Conti della Villa Tusculana, 1568-1601*, f. 231v.

la raffigurazione del tema si era diffusa nelle decorazioni ad affresco³⁰⁵. Un elemento comune tra i vari cicli può essere riconosciuto nell'uso, a seconda dei casi più o meno consistente, delle silografie delle edizioni illustrate come modelli iconografici a cui far riferimento per gli affreschi. Generalmente si riscontra inoltre, per la scelta degli episodi, il passaggio da una prima ricezione dell'*Orlando furioso* centrata sui cavalieri e le battaglie, ad un interesse, dalla metà del secolo, volto principalmente alle vicende amorose con ambientazioni labirintiche, ricche di scambi e trasformazioni, tutti elementi ai quali vennero assegnati anche dei significati allegorici.

La storia di Ricciardetto e Fiordispina.

Mentre trovano maggiore diffusione nelle dimore nobiliari gli episodi del IV o del VII canto, la storia d'amore di Ricciardetto e Fiordispina raccontata nel XXV canto del poema risulta raffigurata solo nell'appartamento della Retirata. Le scene ariostesche sono dipinte sulla volta³⁰⁶ della seconda sala e l'ordine in cui si susseguono segue solo in parte quello della narrazione testuale. Si riconoscono: *la liberazione di Ricciardetto* (XXV, 11-19, tav. XII); *l'incontro di Fiordispina e Bradamante* (XXV, 27 e 28, tav. XIII); *Bradamante e Fiordispina al Castello* (XXV 45- 46, 61-64, tav. XIV); *Ricciardetto e Fiordispina alla corte* (XXV, 55 e 56, tav. XV)³⁰⁷. La visione mantiene in parte la stessa circolarità del testo scritto, a cui concorre, come si dimostrerà più avanti, la disposizione dei miti accostati agli episodi del poema. Tra le tre sale, quella dell'*Orlando furioso*, risulta la più riccamente affrescata e mostra tutti gli elementi decorativi analizzati fino ad ora, compreso il cosiddetto motivo à cuir che compare nelle cornici dei quadri e nelle candelabre angolari. I quadri con le scene dell'*Orlando furioso* presentano infatti cornici con forme attorcigliate, a cui si aggiungono caratteristiche erme e telamoni su volute e putti agli angoli, conformemente ad alcuni

³⁰⁵ Anche in Germania inoltre, pur non esistendo nel XVI secolo edizioni tradotte, era molto apprezzato, cfr. Bellocchi U.-Fava B., *L'interpretazione grafica dell'Orlando Furioso, con cento-otto riproduzioni in cento tavole fuori testo*, Banca di Credito Popolare e Cooperativo di Reggio Emilia, 1961

³⁰⁶ Come nella torre di Castel Masegra.

³⁰⁷ Da Ariosto L., *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, ed. Oscar Mondadori, Milano, 1990.

frontespizi delle edizioni illustrate del poema, come quella edita a Venezia da Alessandro da Viano nel 1565, ma già anche nel frontespizio dell'edizione Giolito de' Ferrari del 1551 (fig. 55). Emergono in questi affreschi, come in altri cicli dell'*Orlando furioso*, dei rimandi alle incisioni dei testi illustrati ³⁰⁸.

I personaggi della Retirata sono facilmente riconoscibili grazie alla presenza di iscrizioni in lettere capitali vicine alle figure così come per alcuni luoghi, in modo del tutto simile all'edizione Valgrisi del 1556³⁰⁹ (fig. 56). I pittori attivi nel cantiere sembrano aver tratto da questa edizione, di una ventina d'anni precedente la realizzazione degli affreschi, alcuni elementi tra cui, oltre alle iscrizioni, la rappresentazione degli ambienti architettonici che si mostrano più dettagliati rispetto ai modelli delle edizioni precedenti. I dipinti della Retirata sembrano trarre ispirazione dalle illustrazioni dei testi letterari anche per la rappresentazione spazio temporale degli episodi. Una delle caratteristiche delle silografie, che dall'edizione Giolito viene perseguita nelle successive Valvassori, Valgrisi e de' Franceschi, è la rappresentazione in uno stesso quadro dei diverse vicende raccontate nel testo. Generalmente in ordine di tempo dall'episodio in primo piano procedendo verso il fondo, secondo una traiettoria a zig zag, vengono descritti gli episodi più salienti del canto. Questo espediente, inaugurato nell'illustrazione a stampa del poema da Giolito (1542) trova poi la sua massima applicazione nelle illustrazioni a piena pagina di Valgrisi (1556). L'utilizzo dello spazio con eventi che si susseguono e inseguono in un'unica visione era stato già esplicito precedentemente da Niccolò dell'Abate negli affreschi di Palazzo Torfanini a Bologna³¹⁰. La stessa concezione spazio temporale viene seguita nelle scene della Retirata, che rispetto all'edizione Giolito, in cui tutti gli episodi di un

³⁰⁸ Sulle illustrazioni come mediatrici dei cicli ad affresco cfr. Ajmar M., *op. cit.*, 1993; Caneparo F., *op. cit.*, 2011, pp. 395-422. Non bisogna dimenticare che le silografie dei testi furono largamente utilizzate anche nella decorazione delle maioliche, sull'argomento, cfr. Ravanelli Guidotti C., in Gnudi C., *op. cit.*, 1984, pp. 61-73; e Zampetti M., *La fortuna dell'edizione giolitiana dell'Orlando furioso nelle maioliche. Due coppe del Museo Statale di Arte Medievale e Moderna di Arezzo*, in "Tra mille carte vive ancora", *op. cit.*, 2011, pp. 423-444.

³⁰⁹ Le iscrizioni con i nomi dei personaggi erano state usate già nelle edizioni illustrate precedenti, come in quella edita da Zoppino nel 1530, ma quelle della Retirata sono del tutto simili alle iscrizioni utilizzate nell'edizione Valgrisi, come l'indicazione dei luoghi che compare per la prima volta nelle illustrazioni di questo testo.

³¹⁰ Si veda C. Gnudi, *Ariosto e le arti figurative* (Atti dei convegni Lincei, Roma 6, 27 settembre – 5 ottobre 1974), pp. 331-40, ora in "Signore cortese e umanissimo" viaggio intorno a Ludovico Ariosto, a cura di J. Bentini, catalogo della mostra Reggio Emilia, Sala delle Esposizioni dell'antico Foro Boario, 5 marzo-8 maggio 1994, Venezia 1994, p. 40.

canto sono raffigurati in un'unica silografia, mostra gli episodi principali divisi in quattro dipinti, a loro volta contenitori di più vicende.

Nel ciclo della Retirata viene adottata, rispetto alle immagini Valgrisi, una prospettiva con un minore affollamento di personaggi e luoghi per ogni immagine. Risulta molto probabile il fatto che i pittori conoscessero da vicino le edizioni illustrate e risulta abbastanza prevedibile la presenza di una copia dell'*Orlando furioso* nella biblioteca del cardinale Altemps, la cui esistenza è attestata da un documento in cui è segnalata la presenza dell'edizione del 1568 sotto una lista dei "Libri eruditi", rintracciato durante la ricerca d'archivio condotta per il presente studio³¹¹. Non è da escludere che possa essersi trattato di uno dei libri della biblioteca del cardinale, poi ereditata da suo nipote Gian Angelo³¹². Inoltre è abbastanza probabile che si trattasse di uno dei testi illustrati, decisamente più pregiati rispetto agli altri e più consoni alla biblioteca di un signore, . Alcuni elementi dei quattro quadri della Retirata sono rintracciabili nella illustrazione del XXV canto dell'edizione Valgrisi, come l'episodio dell'incendio, la fonte e le serate a palazzo; mentre per il taglio orizzontale delle scene, gli affreschi risultano vicini alle incisioni dell'edizione edita da Gabriel Giolito de' Ferrari nel 1542.

In particolare la scena con *la liberazione di Ricciardetto* (tav. XII) sembra essere stata ripresa dall'illustrazione del XXV canto dell'edizione del 1542 (fig. 57)³¹³. Vi si ritrovano i due gruppi di cavalieri in primo piano raffigurati in controparte rispetto al modello³¹⁴ e in secondo piano la città cinta di mura nella quale si scorge Ruggiero

³¹¹ In AAG., ATTI DI FAMIGLIA I, foglio sciolto.

³¹² La Biblioteca degli Altemps ha non soltanto origine formale con Marco Sittico, ma da lui riceve, fin dall'inizio, un impulso ad affermarsi come non solo una delle più notevoli fra le raccolte cardinalizie romane, ma come una delle più importanti raccolte librerie italiane ed europee, cfr. Serrai A., *La biblioteca altempsiana ovvero la raccolta libraria di Marco Sittico III e del nipote Giovanni Angelo Altemps*, Roma, Bulzoni editore, 2008, p. 37. Nello studio di Serrai, che per la prima volta trascrive l'inventario dei libri posseduti da Marco Sittico III, non compare l'*Orlando furioso*. Il testo non è quindi tra quelli posseduti dalle biblioteche ma può essere aggiunto all'elenco definendo ulteriori interessi culturali del cardinale.

³¹³ Di cui l'introduzione così recita: "In questo ventesimoquinto nella persona di Ruggero, che così volentieri si muove alla liberazione del non conosciuto giovane, si dinota la cortesia di/ valoroso cavaliere. Et nel fine, dove egli scrivendo a Bradamante le dimostra la necessita, che/ lo stringe per qualche giorno all'aiuto del suo Re, tolto l'assedio del quale le promette/ il ritorno; si dimostra in animo generoso dover sempre maggior forza/ avere il debito, che l'amore & l'utile di se medesimo".

³¹⁴ Come si riscontra anche nei dipinti di Castel Masegra, cfr. Caneparo F., in "Tra mille carte", *op. cit.*, 2011, p. 417.

vicino al rogo mentre libera Ricciardetto, fratello dell'amata Bradamante³¹⁵. La stessa silografia era stata già riutilizzata nel 1553 con alcune variazioni nel XXV canto dell'edizione Valvassori (fig. 58)³¹⁶, e si ritrova identica nel canto dodicesimo de *Le Prime imprese del Conte Orlando* di Ludovico Dolce (1572), che così inizia: “*a superbia è cagion, che spesse volte / Non vegga l'huomo quel, che veder conviene/ E men, che con ragione s'indirizzi e volte / Al camin del suo honor e del suo bene*”.³¹⁷ Del tutto particolare risulta l'incontro di *Fiordispina e Bradamante* (tav. XIII)³¹⁸, vicine ad una fonte tra i due destrieri con in secondo piano un paesaggio in cui si scorge un duello (tipico delle scene ariostesche) e dei paesi. Bradamante con l'armatura che svela la veste sottostante è raffigurata seduta mentre il cavallo si abbevera alla fonte. E' descritto perfettamente ciò che è raccontato nel testo e spicca la definizione dei cavalli più particolareggiata che in terza sala e simile ai cavalli presenti

³¹⁵ Si tratta dell'inizio del canto XXV, in cui Ruggero “...sanza piu indugiar la spada stringe/(c’havea all’altro castel rotta la lancia)/E adosso il volgo inerme il destrier spinge/Per lo petto, pei fianchi, e per la pancia./Mena”. All’inizio del canto XXV, abbandonato il combattimento come richiesto da Doralice, Rodomonte e Mandricardo si avviano insieme alla donna e al nano verso Parigi, per soccorrere il loro re. Incontrano presso un ruscello quattro cavalieri e una donna. Nel frattempo anche Ruggiero, poco dopo aver gettato nel pozzo lo scudo incantato, viene raggiunto dal messaggero inviato da re Agramante e riceve quindi la richiesta di soccorso. Decide però di proseguire oltre. Giunto all’interno della piazza dove si sta svolgendo una condanna a morte (fig.) e visto in faccia il giovane condannato, Ruggero crede si tratti di Bradamante, tanta è la somiglianza tra questo e la sua donna, caduta prigioniera nel tentativo di compiere l’impresa da sola. Il pagano sguaina la propria spada Balisarda, costruita da Falerina per uccidere Orlando, e fa una strage di chiunque gli capiti a tiro. La donna che l’ha condotto lì, nel frattempo libera il giovane e i tre escono al galoppo dal castello. La scena è stata a lungo riferita dalla critica ad un generico assedio di città, fino al corretto riconoscimento da parte della Steffens con la liberazione di Ricciardetto, cfr. Steffens C., *op. cit.*, 1992, p. 29, nota 12.

³¹⁶ Nella quale viene aggiunto l’episodio della fonte, poi ripreso anche nell’edizione Valgrisi.

³¹⁷ *Le Prime imprese del Conte Orlando* di M. Lodovico Dolce. Da lui composte in ottava rima et nuovamente stampate. Con argomenti et allegorie per ogni canto , Et una Tauola de’ Nomi & delle cose notabili. All’Illustriss. Et Eccellentiss. Signor Francesco Maria della Rovere, prencipe d’Urbino. Con privilegii. In Venegia appresso Gabriel Giolito de’ Ferrari.MDLXXII. Il testo successivo alla famosa edizione dell’Orlando illustrato edita da Giolito de’ Ferrari è opera del Dolce, il quale aveva già contribuito all’edizione di Giolito. *Le Prime imprese* testimoniano il riutilizzo delle silografie giolitiane per opere diverse e successive e contribuiscono a ribadire il ruolo di Dolce presso l’editore veneziano (si veda a proposito Ajamr M., *op. cit.*, 1993, la quale ipotizza una responsabilità del letterato nell’ideazione delle silografie ariostesche).

³¹⁸ Ruggiero è ancora dubbioso circa l’identità della persona che ha salvato, solo la voce grave del giovane ed il fatto che dice di non conoscerlo lo fanno dubitare che si tratti effettivamente della sua amata. Alla fine il ragazzo si presenta: è Ricciardetto, fratello di Rinaldo e di Bradamante totalmente identico alla sorella. Ricciardetto allora inizia il racconto del canto, narrando che un giorno la sorella, ferita alla testa durante un combattimento contro soldati saraceni, si era dovuta tagliare i capelli per curarsi la ferita. Giunta ad una fonte si era poi sdraiata sull’erba ed era stata così vista da Fiordispina, figlia del re Marsilio, che subito, credendo fosse un cavaliere, si innamorò di lei (tav. XIII).

nell'edizione Giolito. Tuttavia il dipinto non risulta tratto dalle silografie delle edizioni illustrate. La fonte infatti è presente sia nell'edizione Valvassori che in quella Valgrisi, ma in forma di fontana e in tutt'altra ambientazione.

Segue, così come nel testo letterario, l'episodio di *Bradamante e Fiordispina al Castello* (tav. XIV). Come è stato già ricordato, una caratteristica delle illustrazioni delle edizioni illustrate è la concentrazione di più episodi in un'immagine, la cui successione avviene dal primo piano verso il fondo. In questo caso la scena in primo piano a sinistra rappresenta la prima parte del canto³¹⁹ dove, dopo la notte in cui Bradamante e Fiordispina giacciono nello stesso letto (in posizione arretrata), segue la scena in cui Fiordispina dona a Bradamante il cavallo tenuto da un servitore, in primo piano a destra, con il quale la donna guerriera fa ritorno ai Monti Albani. Nel paesaggio retrostante, dove compaiono sullo sfondo i Monti Albani (fig. 59), si compie la seconda parte del racconto³²⁰. E' raffigurata la storia inventata da Ricciardetto per giustificare a Fiordispina il suo essere mutato da donna in uomo. Si riconosce la ninfa, salvata da Ricciardetto, e l'incantesimo dell'acqua che lo avrebbe mutato in maschio.

Il dipinto seguente descrive *Ricciardetto e Fiordispina alla corte* (tav. 15). L'unica edizione illustrata in cui è rappresentato il banchetto di Fiordispina, del tutto dissimile da quello della *Retirata*, è quella di Rampanzetto (1546)³²¹. L'immagine mostra i due protagonisti all'interno di un palazzo, mentre si abbracciano in quella che sembra una tipica galleria di un palazzo rinascimentale coperta con una volta a botte cassettonata,

³¹⁹ La sera Fiordispina, invita nel proprio castello Bradamante (tav. XIV), facendola vestire da donna, così da cercare di spegnere la propria passione, nata avendola scambiata per un uomo a causa dell'armatura che portava. Si coricano anche nello stesso letto ma mentre Bradamante dorme, il desiderio dell'altra cresce sempre di più, piange, sogna che la compagna cambi sesso e prega anche che ciò avvenga. La mattina la sorella di Ricciardetto ricevette in dono dall'altra, che la accompagnò per un pezzo, un cavallo ed una sopravveste per far ritorno a Montalbano (particolare fig. 58).

³²⁰ Bradamante, tornata a casa, racconta l'accaduto alla madre e ai fratelli. In Ricciardetto, già in precedenza innamorato di Fiordispina, si riaccende subito il fuoco della passione ed il giovane decide così di vestirsi come la sorella per fare visita alla ragazza. Nel castello di lei gli viene tolta l'armatura, viene vestito da donna, pettinato, invitato al banchetto ed infine a dormire nello stesso letto della giovane. Per giustificare il proprio essere uomo, il ragazzo si inventa una storia, secondo la quale durante il viaggio di ritorno aveva salvato dalle grinfie di un fauno una ninfa, che subito, in cambio del favore, gli aveva detto di poter esaudire un suo qualunque desiderio. Il giovane aveva allora chiesto di poter sanare la ferita d'amore di Fiordispina ed era stato infine trasformato da donna in un uomo. Passata l'incredulità della donna per quel racconto, subito i due sfogano la loro passione amorosa e continuarono a farlo per più di un mese, fino a quando il re non viene a sapere la verità e lo condanna a morte.

³²¹ Cfr. *Ludovico Ariosto. Documenti, immagini, fortuna critica*, a cura di G. Badini (VI centenario dell'Università di Ferrara), Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1992.

fregio alle pareti e porte che conducono in altri spazi (lo spazio è un elemento fortemente caratterizzante nel poema).

La scena raffigura un episodio del canto che farebbe parte del racconto del quadro precedente. Ricciardetto, dopo aver ascoltato Bradamante, travestito con l'armatura della sorella fa visita a Fiordispina che, dopo avergli fatto indossare un abito femminile, lo invita al banchetto. La stessa sera Ricciardetto, come da testo scritto, racconta a Fiordispina, ingannandola, come è stato mutato da donna in uomo, ma in seguito scoperto dal re Marsilio, viene condannato al rogo, dal quale viene salvato grazie a Ruggiero, che, rispettando la circolarità del racconto, è raffigurato nel quadro successivo (tav XII).

La storia di Ricciardetto e Fiordispina è una storia di amore, che tra equivoci, peripezie e situazioni labirintiche ha un risvolto positivo. Come già detto in precedenza, le storie amorose dell'Orlando furioso, furono tra le tematiche del poema più utilizzate per la decorazione di palazzi. A differenza di Ruggiero e Bradamante, il cavaliere e la donna guerriera progenitori della stirpe estense³²² il cui amore fa da sfondo alle vicende narrate nel poema, i protagonisti del XXV canto risultano dei personaggi secondari. Ricciardetto, narratore del canto, è fratello di Bradamante, salvato da Ruggiero dopo essere stato scambiato per la sorella. Secondo le interpretazioni cinquecentesche che sono state date dell'Orlando furioso³²³, i protagonisti del XXV canto risultano figure negative, spesse volte descritte come esempi di vizi in contrapposizione alle figure virtuose quali appunto rappresentavano Ruggiero (nell'aver liberato Ricciardetto simbolo di virtù cavalleresche) e Bradamante.

Fiordispina ad esempio, nell'elenco delle "allegorie dei nomi propri" compilato da Toscanella, in cui è determinato il significato allegorico dei personaggi, "...è collocata per l'impudicitia; & per l'amor libidinoso, et stravagant [sic!] e sfrenato"³²⁴, così come la loro storia viene criticata dai contemporanei di Ariosto riguardo ai costumi e al

³²² Il carattere encomiastico del poema era all'epoca uno degli elementi principali di cui tenere conto riguardo la sua ricezione.

³²³ Hempfer K. W., *Lecture discrepanti: la ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, trad. it. a. c. di H. Honnacker, Modena, Panini, 2004 (I ed. ted. 1987).

³²⁴ La citazione è stata tratta da Hempfer K.W., *op.cit.*, 2004, p. 241, con indicazione bibliografica alla nota 94.

“decoro”³²⁵. Tali considerazioni emersero soprattutto nella seconda metà del Cinquecento, allorché si attribuì un significato morale, in seguito marcatamente cristiano, alle vicende ariostesche definendone le allegorie³²⁶.

Di certo la storia d’amore di Ricciardetto e Fiordispina non manca di tutti quegli elementi che hanno reso il poema un’opera problematica soprattutto per la sua epoca. Vi si riscontrano gli inganni (di Ricciardetto nei confronti di Fiordispina), le trasformazioni (di Bradamante e Ricciardetto), gli impulsi passionali uniti a sessualità indefinite. Ad una prima lettura sembrerebbe una viziosa rappresentazione dell’amore da cui tenersi lontani, il contraltare dell’amore sincero da perseguire e delle virtù alle quale tendere. In effetti anche i miti raffigurati nella stessa sala sembrerebbero concorrere a tale interpretazione.

Ogni quadro con le scene del Furioso è contornato da cornici riccamente decorate con erme e telamoni, ai cui lati esterni siedono figure femminili. Fuori la cornice del quadro raffigurante *la liberazione di Ricciardetto* (tav. XII) si riconoscono a sinistra Venere con cupido e a destra una figura femminile con la clessidra, probabilmente da riconoscere come il Tempo o la Verità (nuda, spesso confusa all’epoca anche con la fortuna o l’occasione) scoperta dal tempo. Le due figure sembrano in relazione con l’episodio di Ricciardetto, condannato a morte dopo essere stato scoperto per aver ingannato Fiordispina. Accanto all’incontro tra *Bradamante e Fiordispina* (tav. XIII), due figure femminili con il cigno e l’unicorno, simboli di purezza e castità³²⁷, sono forse da contrapporre agli atteggiamenti di Fiordispina, a cui fa da contraltare Bradamante. Le vicende di Fiordispina e Bradamante al castello presentano a sinistra Venere (nuda) con cupido punito e a destra una figura femminile con i cani, da riconoscere come Diana o Fortuna³²⁸. Ai lati di *Fiordispina e Ricciardetto alla corte* di nuovo le figure simbolo di castità e purezza. E’ indicativo che le due scene con

³²⁵ Si vedano le parole del Tasso riportate in ivi, p. 186-187.

³²⁶ Hempfer K.W., *op.cit.*, 2004, Ivi, pp. 246-248.

³²⁷ La presenza del cigno rimanda facilmente al mito di Leda e il cigno, VI libro delle Metamorfosi (<http://www.iconos.it/index.php?id=1876//>) da cui vengono generati i gemelli Castore e Polluce e Elena di Troia. Del cigno risalta inoltre la simbologia legata sia alla trasformazione, che alla purezza, raffigura infatti nelle favole germaniche le vergini veggenti. Il cigno è anche simbolo della perfezione androgina. L’unicorno è anch’esso un animale ricco di significati tra cui la saggezza e la purezza.

³²⁸ Come nella sala dello Zodiaco nel castello di San Gregorio da Sassola, cfr. Ruffini M., *Gli affreschi del cardinale Prospero Santacroce nel castello di San Gregorio da Sassola. Ritratto di un committente*, in *Lo specchio dei principi. Il sistema decorativo delle dimore storiche nel territorio romano*, a cura di C. Cieri Via, De Luca ed., Roma, 2007.

Ruggiero che salva Ricciardetto pensandolo Bradamante, e Fiordispina innamorata di Bradamante, confondendola per un uomo, presentino entrambe Eros punito, con le frecce e l'arco spezzato, "per aver tratto in amori ingannevoli".

Le Metamorfosi di Ovidio

Al centro della volta è raffigurata *la caduta di Fetonte* (tav. XI), il cui mito è narrato tra la fine del primo e nel secondo libro delle *Metamorfosi* (I, 747 – 779, II, 1 – 366)³²⁹. Fetonte, figlio di Climene e Apollo, chiede a quest'ultimo di poter guidare il suo carro ma, malgrado le raccomandazioni del genitore, non riesce a gestire l'impresa finendo fulminato da Giove. *La caduta di Fetonte* è una delle scene più raffigurate nelle dimore nobiliari del Cinquecento. Se ne trovano rappresentazioni, soprattutto nei soffitti e nelle volte dei Palazzi a partire dall'inizio del secolo fino al Settecento sia in Italia che in Europa, più volte affiancato, per motivi simbolici, al mito di Ganimede, che non a caso nella *Retirata* si trova nella sala accanto³³⁰. L'immagine del mito trovava degli antecedenti iconografici nelle incisioni delle edizioni in volgare delle *Metamorfosi*³³¹ e negli *Emblemata* di Alciati nell'emblema LXIV dal titolo *In temerarios*³³². La caduta di Fetonte veniva interpretata dagli antichi come esempio dell'arroganza umana che, posta a dirigere ed amministrare cose più grandi di lei, le conduce ad un rovinoso fallimento per immaturità ed insipienza, ma il gesto di Fetonte è stato anche spiegato come il gesto di un uomo eroico che, a differenza del vile e

³²⁹ Per il presente studio è stata consultata l'edizione Ovidio, *Le Metamorfosi*, 2 voll., BUR, Milano, 2007.

³³⁰ Sull'uso dell'iconografia del mito di Fetonte, Cieri Via C., in *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*. Catalogo della mostra (Lecce, Fondazione Memmo, 7 dicembre 1996 – 31 marzo 1997) a cura di C. Cieri Via, Milano, Leonardo Arte, 1996; Cieri Via C., *Mito e Allegoria: produzione artistica e tradizione di immagini nel Cinquecento*: a.a. 1994-1995: materiali: dispense del corso di lezioni tenuto dalla Prof.ssa Claudia Cieri Via, Roma, Bagatto Libri, 1996. *La fable morte: la chute de Phaeon à travers l'essor de l'iconographie et de l'herméneutique ovidiennes aux XV et XVI siècle*, in "Antiquités imaginaires", par Ph. Hoffmann, Paris, Press de l'École Normale Supérieure, 1996, pp. 159-184; Per una disamina dei luoghi in cui è raffigurata della Caduta di Fetonte e sul suo significato allegorico si veda Cieri Via C., *L'arte delle metamorfosi*, op. cit., 2003, pp. 49-52.

³³¹ Marechaux P., *Les Métamorphoses de Phaeton. Etude sur les illustrations d'un mythe à travers les éditions des Métamorphoses d'Ovide de 1484 à 1552*, in «Revue de l'art», 90, 1990, pp. 88 – 103; Id., *La fable morte: la chute de Phaeon à travers l'essor de l'iconographie et de l'herméneutique ovidiennes aux XV et XVI siècle*, in "Antiquités imaginaires", par Ph. Hoffmann, Paris, Press de l'École Normale Supérieure, 1996, pp. 159-184.

³³² Andrea Alciato, *Il libro degli emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, 2009, pp. 343 – 347.

inetto, vuole ascendere alla vetta della conoscenza e della virtù, sfidandone gli inevitabili rischi, anche mortali³³³. La scena della Retirata è raffigurata con un forte sottinsù: i cavalli e Fetonte con le briglie sciolte, oltre a conferire un tono prettamente dinamico al dipinto, sembrano fuoriuscire dalla cornice accentuandone il senso illusionistico.

Sopra le scene dell'Orlando furioso e nelle candelabre angolari compaiono altri episodi tratti dalle Metamorfosi di Ovidio con ai lati esterni coppie di divinità. Si distinguono tra gli episodi, quelli narrano il mito di Fetonte e quelli relativi agli amori degli dei.

Nell'angolo sud-ovest, precedente la liberazione di Ricciardetto, si riconosce Fetonte nell'atto di chiedere ad Apollo il carro del Sole, tra Atalanta e Meleagro (tav. XVI), a cui segue il possesso, rappresentato nel riquadro sopra la scena del Furioso (fig. 60). La vicenda continua con le Eliadi che piangono la sua morte (tav. XVII) tra Mercurio e Climene. La scena con le Eliadi, sorelle di Fetonte, si riconosce facilmente grazie alla presenza della tomba e delle figure intorno in cui è in atto la metamorfosi. L'immagine mostra una variazione nella figura femminile che abbraccia una delle ninfe trasformate in salice, da riconoscere in Climene, loro madre, la cui figura ritorna fuori dalla cornice insieme a Mercurio. Questi piccoli episodi, insieme al quadro centrale, completano il racconto del mito. Nelle immagini seguenti si trovano ancora miti ovidiani. E' raffigurato sul quadro il mito di *Piramo e Tisbe* (fig. 61)³³⁴, con Tisbe che si getta sulla spada dell'amato morto a terra, mentre sfugge la leonessa, similmente all'incisione di Rusconi presente nelle *Trasformazioni* del Dolce (fig. 62)³³⁵. All'angolo il mito di *Io inseguita da Giove* tra Anfitrite e Nettuno (tav. XVIII)³³⁶. La scena è del tutto simile all'incisione di Virgil Solis tratta dalle *Metamorfosi* di Johannes Spreng del 1563, anche se manca il groviglio di nubi provocate da Giove per nascondere il tradimento a Giunone, ma al loro posto compare Eros, e Giove sembra

³³³ Andrea Alciato, *op. cit.*, 2009, pp. 343 – 347.

³³⁴ Steffens C., *op. cit.*, 1992, p. 29.

³³⁵ *Le Trasformazioni di M. Dolce di novo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate con la tavola delle favole*, In Venetia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553, p. 87.

³³⁶ *Immagini degli Dei (Mitologia e Collezionismo tra '500 e '600)*, a cura di Cieri Via C., catalogo della mostra tenuta a Lecce, Leonardo Arte, Milano 1996, pp. 22-28; Guthmuller B., *Mito, Poesia, Arte, Saggi sulla Tradizione Ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni Editore, Roma 1997, pp. 251-274.

tenere in mano un'arma similmente al mito di Mirra e Cinira (fig. 63)³³⁷. Sopra il seguente dipinto del Furioso, compare il bue con Giove e Giunone tra il pavone e l'aquila (fig. 64), seguito da Mercurio che addormenta Argo tra quelli che sono stati riconosciuti come Roberto e Cornelia³³⁸. Si tratta di immagini legate al mito di Giove e Io: Giove, innamorato di Io, trasforma la giovane in una giovenca per sottrarla alla vendetta di Giunone; la fanciulla viene affidata alla sorveglianza di Argo dai cento occhi; Mercurio, chiamato da Giove per liberarla, riesce, travestito da pastore ad addormentare il guardiano con l'aiuto della verga magica, dopo avergli raccontato la storia di Siringa. La scena di Mercurio che addormenta Argo è simile alle illustrazioni che corredano le edizioni in volgare del *Le Metamorfosi* della seconda metà del Cinquecento, come l'incisione presente nel *La Metamorphose d'Ovide figurée* (1557) ripresa in seguito da Virgil Solis per *Le Metamorfosi* del 1563 (fig. 65)³³⁹. L'unica variazione nell'affresco è la mancanza degli occhi di Argo sul corpo, ma non è l'unica differenza che i dipinti presentano rispetto ai modelli iconografici³⁴⁰. La scena successiva prosegue il racconto di Ovidio con Mercurio che mostra la testa di Argo (fig. 66), dopo averlo ucciso, e Io libera, davanti ad una coda di pavone (adornata da Giunone con gli occhi di Argo) e una Giovenca (simbolo di Io)³⁴¹. Dal racconto delle *Metamorfosi*, Io, riottenuta la sua forma umana e adorata come una dea, partorì Epafo, colui che mise in dubbio la paternità di Fetonte, il cui mito viene raccontato dagli altri dipinti. Anche i miti risulterebbero quindi in relazione tra loro secondo un percorso circolare simile a quello utilizzato per le vicende dell'*Orlando furioso*.

La presenza, nella decorazione della Retirata, dei miti tratti dalle *Metamorfosi*, all'epoca testo fondamentale del sapere mitologico, non risulta inusuale, visto l'ampio utilizzo che se ne faceva all'interno dei palazzi nobiliari³⁴². In particolare, le favole

³³⁷ Presentando alcuni elementi dell'incisione di Rusconi nelle *Trasformationes* del Dolce del 1553 edite da Gabriele Giolito de' Ferrari.

³³⁸ Gli dei ai lati delle candelabre sono stati riconosciuti in Steffens C., *op. cit.*, 1992, p. 29. Questi ultimi sono indicati come Roberto e Cornelia, ma la giovanissima età dei due porterebbe ad escluderli. La donna inoltre tiene in mano una freccia.

³³⁹ Documentazione iconografica da *Iconos. Viaggio interattivo nelle Metamorfosi di Ovidio*: <<http://www.iconos.it/index.php?id=2095>>.

³⁴⁰ Come in altri miti (cfr. nota 337) compaiono alcune variazioni.

³⁴¹ Guthmuller B., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni editore, Roma 1997, pp. 213, 225. Questa immagine viene tralasciata dalla critica precedente.

³⁴² Sull'uso delle *Metamorfosi* per la decorazione dei palazzi, si veda Cieri Via C., *L'arte delle metamorfosi*, *op. cit.*, 2006.

ovidiane legate all'amore venivano scelte per gli appartamenti privati, ad uso domestico, come nel caso della Retirata, e sebbene alla fine del Cinquecento l'uso di tali soggetti poteva suscitare delle critiche, vi si trovava una giustificazione nella loro interpretazione morale.

Divinità mitologiche erano già apparse in altri cicli ad affresco dell'*Orlando furioso*, come ad esempio nella Torre di Baggiovara³⁴³, ma l'appartamento di Roberto Altemps risulta l'unico caso in cui episodi delle *Metamorfosi* risultano coerentemente inseriti nel tessuto narrativo quasi ad intrecciarsi con le vicende ariostesche.

Trovare i miti di Ovidio accanto al poema, risulta quanto meno prevedibile, vista la relazione che esisteva nel Cinquecento tra i due testi letterari³⁴⁴. Le *Metamorfosi* di Ovidio furono, tra le altre, una delle fonti utilizzate da Ariosto per il *Furioso* e la storia di Ricciardetto e Fiordispina si mostra esplicativa dell'interscambio tra le due opere³⁴⁵. La favola di Fiordispina presenta infatti, come dimostrato dalla critica, citazioni letterali e riferimenti a personaggi dei miti ovidiani. Oltre al fatto che la sua vicenda, riguardo al tema dell'indeterminatezza sessuale, è stata paragonata al mito di Ifi, non risulta trascurabile che tra i personaggi citati nel XXV canto compaiano i protagonisti di amori illeciti, come Mirra (XXV, 36, 7), il cui mito è raccontato nelle *Metamorfosi* (X, 300 – 517) e raffigurato nella sala dell'*Orlando furioso* insieme ad episodi di altri amori proibiti.

Sia l'*Orlando furioso* che le *Metamorfosi* sono inoltre accomunate nella seconda metà del Cinquecento da alcune scelte testuali e iconografiche. Entrambe le opere ebbero nel XVI secolo una vasta diffusione. Le edizioni in volgare delle *Metamorfosi*, nella loro veste di traduzioni o rielaborazioni emblematiche del testo di Ovidio, funsero nella seconda metà del Cinquecento da mediatrici delle favole³⁴⁶. Le *Metamorfosi*

³⁴³ Cfr. p. 94 nel testo.

³⁴⁴ Sulla relazione tra l'opera di Ovidio e il poema di Ariosto: D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano, Bruno Mondadori, 1999; e Caneparo F., *Pegaso e l'Ippogrifo: la montatura dell'Anguillara*, in *Gli dei a corte*, op. cit., 2009, pp. 393-404.

³⁴⁵ Cfr. Ariosto, *Ovidio e 'la favola' di Fiordispina*, in "Carte italiane", vol. 2, 2007, pp. 35-58 (<<http://escholarship.org/uc/item/7wc6r5t6>>). I principali studi letterari sulle vicende del XXV canto in Rajna P., *"Ricciardetto e Fiordispina."* Todd Menwrial Volunies. Philolo^ical Studies, l'ol. II. New York: Fitzgerald-Taylor, 1930, pp. 91-105; e soprattutto Giulio Ferroni, *"Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso"*, in "La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria", a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Severio, 1982, pp. 137-159.

³⁴⁶ Per i volgarizzamenti delle *Metamorfosi*, si veda Guthmüller B., *Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Finktionene der Volkssprechlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen*

illustrate edite in quegli anni affiancarono edizioni illustrate dell'*Orlando furioso* stampate dai medesimi editori, come nel caso di Giolito, il quale dopo aver pubblicato, tra gli anni quaranta e cinquanta del Cinquecento l'*Orlando furioso* nella sua versione di maggior successo, qualche anno più tardi (1553) diede alle stampe le *Trasformazioni* del Dolce³⁴⁷ (versione in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio) non a caso in una veste identica a quella del furioso³⁴⁸. Il Dolce trasformò infatti i quindici libri del testo di Ovidio in trenta canti con un apparato paratestuale comprensivo di argomento iniziale e allegoria finale. Il letterato aggiunse al testo delle silografie, stilisticamente affini a quelle presenti nell'*Orlando furioso* giolitano, di cui alcune sono il risultato dell'utilizzo delle stesse matrici. Anche Valgrisi (al quale si deve il *Furioso* illustrato del 1553) pubblicò un volgarizzamento dell'opera di Ovidio, i primi tre libri delle *Metamorfosi* dell'Anguillara³⁴⁹, rappresentanti l'unica altra edizione in grado di competere con *Le Trasformazioni* giolitiane per innovazione, raffinatezza e successo di vendite. Giovanni Andrea d'Aguillara arriva a trasformare alcune favole di Ovidio, imitate da Ariosto nell'*Orlando furioso*, secondo una nuova versione ariostesca. La ricezione delle *Metamorfosi* di Ovidio potrebbe essere allora avvenuta in quegli anni anche grazie alla mediazione delle sue forme in volgare, a loro volta debitrice del modello ariostesco di cui erano una delle fonti.

Renaissance, Boppard am Rhein, Boldt, 1981; Id., *Il mito e la tradizione testuale: le "metamorfosi di Ovidio"*, in *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*. Catalogo della mostra (Lecce, Fondazione Memmo, 7 dicembre 1996 – 31 marzo 1997) a cura di C. Cieri Via, Milano, Leonardo Arte, 1996, pp. 22-28; Id., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni editore, Roma, 1997. Le *Metamorfosi* di Ovidio è annoverato tra i libri volgari posseduti dal cardinale Altemps, cfr. Serrai A., op. cit., 2008, p. 273, n. 4284 e sgg.

³⁴⁷ *Le trasformazioni*, op. cit., 1561.

³⁴⁸ Caneparo F., *Pegaso e l'Ippogrifo: la montatura dell'Anguillara*, in "Gli dei a corte: letteratura e immagini nella Ferrara estense", a cura di G. Venturi e F. Cappelletti, Olschki, Firenze, 2009, pp. 393-404.

³⁴⁹ Per il presente studio si è fatto riferimento all'edizione: Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le metamorfosi di Ouidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima di nuouo dal proprio autore riuedute, & corrette, con le annotazioni di M. Gioseppe Horologi*. In Venetia, per Gio. Griffio ad istanza di M. Francesco Senese, 1563.

3.1.3. *La Sala dei cavalieri.*

Definita così per la presenza di quadri che rappresentano episodi di cavalieri tra cui anche una battaglia, la terza sala è stata ritenuta dagli studi precedenti di difficile lettura. Ne esistono infatti interpretazioni molto generiche che tuttavia colgono il motivo principale della decorazione nella relazione con la vita di Marco Sittico Altemps precedente alla nomina di cardinale. Il dipinto centrale della volta è andato perduto, si intravede solo una parte di uno scudo (tav. XX). Non si conosce la data del crollo, che deve essere avvenuto prima del 1901, visto che l'affresco non viene descritto dai primi studi bibliografici³⁵⁰.

I quattro quadri ai lati della volta sono stati dalla critica precedente genericamente riferiti alla vita del cardinale tedesco. Marco Sittico Altemps, figlio di un impresario di eserciti mercenari, prima di essere nominato cardinale, aveva prestato servizio per l'esercito imperiale, ma anche durante il cardinalato ottenne diversi incarichi grazie alle sue competenze in campo militare³⁵¹. Le terre tedesche da cui proveniva erano baluardo del cristianesimo e i principi arcivescovi, tra cui anche suoi discendenti, operarono sempre nel rispetto dei dettami della Controriforma. In uno dei dipinti, entrando nella sala, sono raffigurati dei cavalieri a palazzo, colti in quella che sembra una situazione serena (tav. XXI). Ai lati della cornice le figure della Pace e della Temperanza. Si riconoscono in primo piano tre soldati, probabilmente gli stessi protagonisti delle altre scene, di cui uno porta la bandiera su cui si legge l'acronimo SPQR. Per questo e per i costumi indossati, sono stati riconosciuti come Romani³⁵², anche se le ambientazioni e soprattutto gli edifici raffigurati risultano piuttosto simili a costruzioni rinascimentali. Probabilmente gli elementi riferibili alla Storia romana servivano a creare visivamente la corrispondenza tra l'Impero Romano e l'Impero Germanico. In fondo a destra si apre un paesaggio con un paese arroccato, simile a quelli da cui Sittico proveniva. Si vedono i soldati in primo piano intenti a parlare tra di loro,

³⁵⁰ Nella prime schede a cura del Ministero della pubblica Istruzione viene indicato mancante ma non è spiegato il motivo (in appendice). Si tratta della prima schedatura delle cose d'arte presenti nelle proprietà tuscolane dei Gesuiti: Villa Mondragone (con il palazzetto della Retirata) e Villa Vecchia. Il fatto che tra le schede che descrivono gli affreschi non ci siano notizie su quelli di Villa Vecchia, fa pensare ad una copertura anche delle parti superstiti indicate nel 1901 da Grossi Gondi tra il 1901 e il 1913, cfr. appendice 2.1.

³⁵¹ Si veda paragrafo 1.1.

³⁵² Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 73.

mentre altri si aggirano nel palazzo, in un momento forse precedente alla battaglia rappresentata nel quadro successivo (tav. XXII). Lo scontro vede schierati due eserciti, uno formato da mori, con abiti turchi e armati di archi e frecce, e l'altro da riconoscere nell'esercito cristiano. Compagno nel campo delle bandiere, tra cui in una è forse da riconoscere come il sole con al centro il monogramma di Cristo³⁵³. A destra alcuni soldati dell'esercito romano sembrano allontanarsi dalla battaglia. Ai lati della cornice, le figure della Prudenza e della Forza. La lotta contro gli infedeli, rappresentati dai mori, si rifaceva, da una parte ad episodi veramente accaduti nella vita del cardinale, come le guerre contro i Turchi in Ungheria alle quali egli stesso partecipò, dall'altra si allineava ai programmi decorativi di molte residenze private dell'epoca. La battaglia contro i turchi viene raffigurata nella seconda metà del Cinquecento in diversi palazzi del territorio romano. Le famose battaglie di Lepanto, come quelle dipinte più volte nelle residenze dei Colonna³⁵⁴ funzionavano da vere e proprie dichiarazioni di lotta agli infedeli allo stesso modo delle rappresentazioni del "la notte di San Bartolomeo", dipinte nella sala dei Cento giorni in Vaticano i cui affreschi furono ripresi a Palazzo Spada di Terni (1575). Il tema della battaglia, trova dei riferimenti anche nell'*Orlando furioso*, dove nel XXVI canto si narra di uno scontro a cui parteciparono Ruggiero, Ricciardetto e Aldigeri tra l'esercito dei Mori e la schiera dei Maganza, dopo il quale vennero liberati i due "germani" Viviano e Malagigi (episodio raffigurato nella silografia del XXV canto dell'edizione Zoppino, fig. 67). Nello stesso canto viene inoltre ricordato il valore di alcuni virtuosi regnanti, tra cui Massimiliano d'Austria (XXVI, 35), che combatterono una bestia mostruosa (l'avarizia), insieme a nobili genti tra cui tra cui gli Este (a cui è dedicato il poema), i Gonzaga, e i Medici. Il cardinale, proveniente dalla bassa svevia ed ex condottiero a servizio dell'Impero asburgico avrebbe potuto dichiarare così il suo posto tra queste famiglie, in un'epoca in cui oltretutto i legami matrimoniali con la casa d'Austria avevano creato tra le corti italiane invidie e disaccordi³⁵⁵. Ad attestare l'intenzione celebrativa della decorazione,

³⁵³ Descritto da Grossi Gondi come "una stella raggianti nel cui mezzo sembra di scorgervi una cifra", *Ibidem*, p. 70.

³⁵⁴ Nicolai F., *Pittura di storia e nascita di un mito: il Trionfo di Marcantonio Colonna nella fortezza di Paliano*, in "Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio", a cura di Patrizia Tosini, Gangemi, Roma, 2007, pp. 267-292.

³⁵⁵ Le figlie dell'imperatore Ferdinando I, le arciduchesse d'Austria Giovanna e Barbara, nel novembre del 1565 vennero in Italia con un sontuoso seguito (tra cui i cardinali Carlo Borromeo e

la presenza dello scudo cardinalizio partito con le armi familiari, i cui simboli araldici si ritrovano anche tra le grottesche della stessa sala (tav. XXV-XXVII).

Nel quadro seguente sono raffigurati di nuovo i cavalieri, accolti dalle dame tra la Vigilanza e la Carità (tav. XXIV), e infine compare una scena di sacrificio tra la Fede e la Speranza sormontata dalle Tre Grazie (tav. XXIII). Di solito anche nella struttura del poema ariostesco la battaglia è seguita da un sacrificio³⁵⁶. Il quadro con la scena di sacrificio, anche riconosciuto come “il sacrificio di Ifigenia”³⁵⁷, sembra corrispondere a quanto narrato nel XXVI canto delle *Trasformazioni* di Ludovico Dolce³⁵⁸ e rappresentato nella silografia ad apertura del canto rappresentante il sacrificio di Polissena (fig. 68, p. 274), i cui versi recitano “si disse Polissena, e mosse tutti / A pianger de la turba circostante”³⁵⁹. Non si dimentichi inoltre che il testo di Dolce è una delle rielaborazioni delle Metamorfosi di Ovidio mediate dall’*Orlando furioso*³⁶⁰. Sacrifici di donne sono narrati anche nel poema ariostesco: l’uccisione di Isabella (IV, 59-70); la vicenda di Ginevra condannata a morte (V, 63-65) e delle donne ingrato in amore, episodio raffigurato a palazzo Besta (fig. 69)³⁶¹.

Il dipinto con le dame che accolgono di fronte ad un palazzo i cavalieri ricorda l’iconografia del trionfo, come si vedrà nei trionfi di Tempesta (cap IV del testo, fig. 31)³⁶², ma risulta anche simile ad una scena del ciclo dell’*Orlando furioso* di Niccolò dell’Abate per palazzo Torfanini – Zucchini Solimeni raffigurante Alcina che riceve Ruggero nel suo castello (fig. 43), anche se Ruggero non è accompagnato dalle

Luigi d’Este) per sposare rispettivamente: Barbara era destinata ad Alfonso duca di Ferrara ed accompagnata da Cristoforo Madruzzo, Giovanna destinata a Francesco de Medici di Firenze, accompagnata da Ludovico Madruzzo. Cfr. Marx, *Incontri tra Ferrara e mondo germanico*, in “Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, musica, istituzioni, atti del convegno di studi di Como, 2003; e in parte, Lombardo I., *Le genealogie estensi e Pirro Ligorio nell’ambito delle controversie religiose del Cinquecento: Francesco II Brunswick- Lüneburg e la Confessione Augustana*, in “Horti Hesperidum”, fasc. 1, 2011, pp. 259-284.

³⁵⁶ Ajmar M., *op. cit.*, 1993.

³⁵⁷ Steffens C., *op. cit.*, 1992, p. 29.

³⁵⁸ *Le trasformazioni*, *op. cit.*, 1561, p. 282. Il testo è corredato in ogni canto da argomento in apertura e allegoria in chiusura. L’allegoria recita: “Per Hecuba, trasformata in cane, si dimostra, quanto la intollerabil passione di perdita di stati, e di figliuoli possa levar l’uomo da sentimenti humani. Il resto serve alle favole”.

³⁵⁹ *Le trasformazioni*, *op. cit.*, 1553, p. 275, ottava 11.

³⁶⁰ Si veda p. 106.

³⁶¹ Nel quadro XIV.

³⁶² Sopra il quadro si intravede piccola scena di adorazione.

dame³⁶³. Le scene possano essere avvicinate ai modelli trasmessi dal testo letterario, ma non è da escludere, secondo un duplice livello esegetico, il riferimento alla vita militare e anche sacerdotale di Marco Sittico Altemps, come ribadito dagli scudi angolari.

3.2. Dall'*Orlando furioso* una chiave di lettura.

Sebbene non sia mai stato interpretato come un ciclo unitario, la decorazione delle tre volte dell'appartamento privato Altemps-Orsini presenta nella struttura elementi di continuità e, nella scelta dei temi, soggetti tra loro in relazione. L'apparato decorativo delle sale mostra il medesimo schema. I dipinti centrali, *il ratto Ganimede* (tav. II) e *la caduta di Fetonte* (tav. XI), rappresentano dei miti affiancati anche in altre dimore nobiliari. Se è vero che in ogni sala predominano dei soggetti, come i paesaggi, le storie d'amore e gli episodi con i cavalieri, si riscontra un filo conduttore che relaziona i diversi temi per l'intera decorazione. Gli amori degli dei, il tema della metamorfosi (sia in Ovidio che nei personaggi dell'*Orlando furioso*), i vizi e la servitù d'amore rappresentati dalla storia di Ricciardetto e Fiordispina e nei miti della seconda sala, trovano un contraltare nelle virtù, teologali e cardinali, della terza sala. Qui, gli episodi militari, espressione di un'avita attiva a servizio del proprio sovrano, sembrano contrapporsi all'ascesa verso la vita contemplativa esplicita dal mito Ganimede della prima sala.

Se si interpreta la funzione dell'*Orlando furioso* secondo le sue allegoresi quali documenti di ricezione della seconda metà del Cinquecento, ne deriva una rilettura in chiave morale di alcuni episodi in cui i personaggi con le loro vicende, gli oggetti e i luoghi divengono emblemi dei vizi e delle virtù³⁶⁴.

³⁶³ Cfr. W. Bergamini, in *Niccolò dell'Abate*, a cura di S. Beguin, catalogo della mostra Modena, Foro Boario, 20 marzo – 19 giugno 2005, scheda n. 109, p. 333.

³⁶⁴ Sull'interpretazione dell'*Orlando furioso* in base alle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori, Lo Rito C., *Il perfetto cavaliere e l'uomo virtuoso nelle allegorie delle edizioni Giolito e Valvassori dell'Orlando furioso*, in «Tra mille carte vive ancora», op. cit., 2011, pp. 213 – 231. Sulla ricezione dell'*Orlando furioso* nel XVI secolo: Hempfer K. W., op. cit., 1987 (trad. it. 2004); Javitch D., op. cit., 1999.

Nell'edizione Giolito del 1542 curata da Dolce, emerge la figura del perfetto uomo di corte, in cui la ragione, ritrovata per somma grazia, dopo le molteplici ricadute nell'inganno, libera dal vizio e dalla servitù d'amore. Esemplare la figura di Ruggiero, il perfetto cavaliere, l'uomo virtuoso che dimostra il suo valore liberando Ricciardetto (canto XXV, episodio in tav. della Retirata). Nelle edizioni seguenti del *furioso*, come nell'interpretazione del *La Sposizione* di Fornari del 1550 e in quella Valvassori del 1553, l'allegoria si fa più marcatamente cristiana: l'uomo virtuoso raggiunge la sua eccellenza umana attraverso un'ascesa morale che dalla vita attiva si eleva alla contemplativa. E' chi si dedica alla vita attiva che riceve dagli uomini il riconoscimento della propria virtù. Emerge da questa lettura il motivo encomiastico del poema che si esplica nell'illustre discendenza di Ruggiero e della guerriera cristiana Bradamante³⁶⁵.

Il canto di Ricciardetto e Fiordispina illustra una storia d'amore che, se da una parte ben si addice ad una giovane coppia di sposi illustrando, insieme ai miti, gli inganni in amore dovuti all'incontinenza dei sensi sulla ragione da cui tenersi lontani, dall'altra, insieme ai soggetti scelti per le altre sale sembrerebbe illustrare uno dei momenti dell'ascesa dell'uomo virtuoso (annunciata dal mito di Ganimede della prima sala). Tra i protagonisti, Ricciardetto, fratello di Bradamante, salvato da Ruggero, e Fiordispina, personaggio che cade più volte nell'inganno. I personaggi dell'*Orlando furioso* cedono ai vizi per imprudenza, incontinenza e intemperanza (come ricorda il mito di Fetonte), a cui si oppone la virtù dimostrata dai cavalieri, rappresentata da Ruggiero nella liberazione di Ricciardetto in questa sala, e dai cavalieri cristiani in quella accanto. La fedeltà al proprio signore, attributo del perfetto cavaliere nei trattati dell'epoca³⁶⁶ ed anche nel *furioso*, è illustrata nelle scene di battaglia della terza sala, dove l'esercito cristiano (riconoscibile dai simboli e acronimi delle bandiere) persegue la lotta agli infedeli (altro fine morale sotteso all'*Orlando furioso* secondo l'interpretazione di Fornari), accompagnato dalle virtù (raffigurate fuori le cornici). Nell'intera decorazione si esplicherebbero quindi i tre aspetti del *Furioso*: epico, amoroso e encomiastico. Le scene di battaglia offrono inoltre un riferimento alla vita

³⁶⁵ Da cui discenderebbero la Casa d' Este.

³⁶⁶ Il perfetto cavaliere come perfetto uomo di corte, come indicato nel *Cortegiano* di Castiglione, cfr. Burke P., *Il Rinascimento*, (ed. originale London, 1989) Il Mulino, 2001.

di Marco Sittico Altemps, la carriera militare a capo di eserciti attivi per l'impero asburgico a cui era seguita la nomina a cardinale. Un percorso di conoscenza che dalla vita attiva, attraverso la ragione e la grazia divina, lo aveva condotto alla vita contemplativa propria dell'uomo di Chiesa. Marco Sittico era stato tacciato durante tutta la sua carriera ecclesiastica di poca erudizione da parte dei suoi colleghi e criticato per suoi comportamenti considerati poco consoni per un teologo³⁶⁷, malgrado le cariche ottenute durante il suo cardinalato. A dimostrare invece il suo impegno anche dal punto di vista intellettuale concorre la sua biblioteca, considerata oggi una delle più notevoli fra le raccolte cardinalizie romane, oltre una delle più importanti raccolte librerie italiane ed europee³⁶⁸.

L'intera decorazione dell'appartamento potrebbe essere interpretata come un manifesto delle virtù del committente, in cui gli episodi dell'*Orlando furioso*, intrecciati alle vicende delle *Metamorfosi*, definiscono uno dei momenti dell'ascesa morale, volta infine a celebrare se stesso, la sua casata e la sua discendenza, rappresentata dagli sposi Roberto e Cornelia, i cui simboli araldici, insieme alle armi e imprese, ricorrono tra le grottesche di tutte le sale.

3.3 Sull' ideatore del programma iconografico.

La commissione del ciclo di affreschi è da attribuire al cardinale Marco Sittico, vista la giovane età di suo figlio Roberto (undici anni). Malgrado le nuove acquisizioni sull'impegno culturale del cardinale, non è fuori luogo pensare che un così complesso programma iconografico fosse stato consigliato da un dotto umanista dell'epoca. Alla luce dei dati rilevati fino ad ora non si può avanzare alcuna vera proposta di consulente iconografico, ma la scelta dei temi, legati al gusto degli ambienti culturali del tempo, induce ad analizzare alcune figure. Tra i numerosi eruditi che il cardinale Altemps potrebbe aver frequentato nella corte di Roma, è giustificabile porre l'attenzione soprattutto su due sapienti dell'entourage di Gregorio XIII, Silvio Antoniano (1540-

³⁶⁷ Cfr. nota 11.

³⁶⁸ Serrai A., *op. cit.*, 2008, p. 37.

1603) legato all'Oratorio di San Filippo Neri³⁶⁹ e il domenicano Egnazio Danti (1536-1586)³⁷⁰. L'Antoniano, a cui sin da giovane fu assegnato il soprannome di poetino, ordinato sacerdote della congregazione di San Filippo Neri e eletto cardinale nel 1599, sembrerebbe avere avuto molte qualità come uomo di lettere. Sono gli anni della sua giovinezza ad attestare queste sue caratteristiche. Dal 1555 lavorò alla corte di Ercole d'Este e alla sua morte divenne segretario di Carlo Borromeo entrando a far parte attivamente dell'Accademia delle Notti Vaticane con lo pseudonimo di "Risoluto". Egli si occupò quindi a lungo di letteratura e la corte di Ferrara potrebbe essere un elemento di interesse vista la diffusione dell'Orlando furioso in quest'area culturale. L'Antoniano non fu estraneo all'ambiente tuscolano, fu infatti anche lui il promotore di una Villa³⁷¹. Vicino a Carlo Borromeo e Gregorio XIII non era avulso neanche da suggerimenti in merito a programmi iconografici. Porta la data 1601 una sua lettera al cardinale Pietro Aldobrandini in cui descrive "l'inventione delle figure che si desiderano per sette, ovvero otto camere".³⁷²

Nella lettera l'Antoniano dichiara "Et certo per mio parere, in casa di principe cristiano et ecclesiastico, crederei che stessero molto bene cose christiane et ecclesiastiche", il che farebbe dubitare riguardo a un suo intervento nell'appartamento di Roberto Altemps, visto che il vero committente fu il cardinale. L'erudito descrive poi nuovi attributi iconografici per le virtù, come la prudenza e la fortezza, ed indica per ultime (vi sono) le cose favolose (presenti nel ciclo) "delle quali Ovidio è il maestro, come dire Narcisso, Atteone, Mida, Prometeo, Aracne, Marsia, Argo et somiglianti, Fetonte

³⁶⁹ Prodi P., *Dizionario Biografico degli Italiani*, *ad vocem*, vol. 3, 1961, con bibliografia precedente; in seguito anche Frajese V., *Il popolo fanciullo. Silvio Antoniano e il sistema disciplinare della controriforma*, Milano, 1987; Patrizi E., *Silvio Antoniano. Un umanista ed educatore nell'età del rinnovamento cattolico (1540-1603)*, eum, università di Macerata, 2010.

³⁷⁰ Fiore F. P., *Dizionario Biografico degli Italiani*, *ad vocem*, vol. 32, 1986, con bibliografia precedente.

³⁷¹ Si trattava del primo nucleo di Villa Lancellotti (1582), qualche anno dopo la realizzazione della Retirata. cfr. Pietraroia P., *Villa Lancellotti*, in *Villa e Paese*, *op. cit.*, pp. 190- 206 (con riferimenti documentari da Lefevre R., *Appunti sulla prima costruzione di Villa Lancellotti a Frascati*, in "L'Urbe", XXXVIII, 1975, nn. 3-4, pp. 36-47.

³⁷² *Cardinale Silvio Antoniano al Cardinale Pietro Aldobrandini*, Frascati, Archivio Aldobrandini, fondo Villa Belvedere, vol. XII, fasc. 4 da C. Robertson, *Silvio Antoniano and the decoration of the Villa Belvedere*, in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca hertziana*, 35, 2003-2004, pp. 415-430, appendice p. 429. In riferimento alla decorazione del piano nobile della villa attribuita a Giuseppe d'Arpino (Röttgen H., *Il Cavalier d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, 2002, p. 42; e ancora sulla villa: Tantillo Mignosi A., *op. cit.*, 1980, pp. 155-166).

etc”. Infine dichiara “Tutta questa scrittura...s’è fatta per obedire a chi si deve e perché serva per trattenimento al padrone, et all’ingegnoso pittore, che ambedue vadano pensando, l’uno dove havria maggiore inclinazione et l’altro dove meglio crederia poter spiegar l’eccellenza dell’arte sua, considerato il campo, il luogo della villa, il signore di essa, la nobiltà della fabbrica, et altre circostanze”.

In effetti queste ultime parole non contraddirebbero il programma della Retirata, attuato molti anni prima della lettera citata, a cui furono chiamati a lavorare pittori oltralpe, i più adatti per certi soggetti. Il luogo previsto per le decorazioni era l’appartamento destinato al figlio del cardinale Altemps, al piano nobile di un palazzetto costruito dietro la villa Mondragone, nel punto più lontano e nascosto da Roma, centro politico della corte papale e del rigore contro riformato³⁷³.

L’elemento a discapito del riconoscimento dell’Antoniano come ideatore del ciclo è soprattutto la datazione degli affreschi, realizzati tra il 1576 e il 1578, proprio nel periodo in cui si concretizzava la svolta fortemente contro riformata del suo orientamento religioso.

Altro personaggio, in contatto con Gregorio XIII e il suo entourage, fu il pittore cosmografo Egnazio Danti, nato a Perugia nel 1536 in una famiglia nella quale da due generazioni si coltivavano gli studi scientifici ma anche le arti. Attivo dapprima a Firenze per i Medici si trasferì definitivamente a Roma nel 1580. In Vaticano lavorò probabilmente al programma iconografico della Galleria delle Carte geografiche (dal 1580)³⁷⁴, per il ciclo con le virtù della Sala Vecchia degli svizzeri (1582)³⁷⁵, l’adiacente sala dei Palafrenieri, per il programma iconografico della Torre dei venti, e

³⁷³ Tra i trattati d’arte contro riformata si ricordano il *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* di Gabriele Paleotti (Bologna, 1582) in *Trattati d’arte del Cinquecento* a cura di Barocchi P., II, Bari 1961, pp. 117-517 e *L’Instructionum fabricae* di Carlo Borromeo (1577) in ed. P. Barocchi, *Trattati d’arte del Cinquecento, op. cit.*, III, pp. 1-123.

³⁷⁴ Sull’intervento di Danti nella Galleria vedi Gambi L., *Egnazio Danti e la Galleria delle Carte geografiche*, in *La galleria delle carte geografiche* a cura di L. Gambi, A. Pinelli, Panini ed. Mirabilia, Modena, 1994; e anche Pinelli A., *Sopra la terra, il cielo. Geografia, storia e teologia: il programma iconografico della volta*, in ibidem, 150-154. Tra i dotti della cerchia gregoriana ricordati da Antonio Pinelli, Moreto (Marco Antonio Muret), Bargeo (Pietro degli Angeli) e Frizzolio autore di alcuni poemi, nessuno con competenze tali secondo lo studioso da potergli attribuire il programma iconografico della Galleria (p. 152), per cui mi sentirei di escluderli anche per la Retirata.

³⁷⁵ Brink S., *Fra E. D., das Program der Sala Vecchia degli Svizzeri im Vatican und C. Ripas "Iconologia"*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXVII (1983), pp. 223-54.

forse a lui si devono anche le carte dipinte nell'ala settentrionale della Terza Loggia³⁷⁶. A Mondragone, fu membro della commissione per il calendario gregoriano (1582)³⁷⁷, ma non si hanno documenti su un suo precedente impiego per lavori concernenti la villa, tranne quella che sembra la menzione del suo nome di battesimo, Carlo Pellegrino, in una delle lettere del cardinale Altemps (AAG 62), ma in anni decisamente precedenti e da riferire al periodo in cui si lavorava alla prima villa, la Tuscolana. Anche in questo caso motivi di datazione indurrebbero quindi ad escludere l'intervento dell'erudito.

Un altro cantiere romano dell'epoca permetterebbe alcune suggestioni. Dal 1567 Nanni di Baccio Bigio era stato incaricato per un giudizio tecnico sul luogo dove doveva essere costruito l'Oratorio del Crocifisso³⁷⁸. Se ne occupò insieme a Tommaso dei Cavalieri (1509/10 - 1587), patrizio romano priore della confraternita³⁷⁹. Con l'elezione di Ranuccio Farnese, cardinale di Sant'Angelo, a protettore della Confraternita, fu assunto Giacomo della Porta³⁸⁰. I lavori furono eseguiti per la maggior parte tra il 1577 e il 1578. Nel 1578 la confraternita affidò a Tommaso e a Girolamo Muziano il compito di provvedere alla decorazione pittorica dell'Oratorio. Il lavoro al Crocifisso fece guadagnare all'architetto la stima del Cavalieri. Il rapporto tra i due durò infatti diversi anni. Dopo la morte del Vignola (1573) su raccomandazione di Tommaso a Gregorio XIII, Giacomo della Porta venne nominato architetto della fabbrica di San Pietro³⁸¹. La figura di Tommaso dei Cavalieri è stata affrontata soprattutto per la sua amicizia con Michelangelo Buonarroti, piuttosto che per il suo

³⁷⁶ Cfr. Gambi L., *Egnazio Danti...*, in *La Galleria delle Carte geografiche*, op. cit., 1993-1994, p. 96 (con riferimento ad Almagià R., *Le pitture geografiche murali della terza loggia...*, Città del Vaticano, 1952, p. 7).

³⁷⁷ La villa fu il luogo in cui fu promulgata la Bolla *Inter Gravissimas* (1582), con la quale si passò dal calendario Giuliano a quello Gregoriano.

³⁷⁸ Von Henneberg, J., *L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo crocifisso di San Marcello*, Bulzoni, Roma, 1974; Eitel Porter R., *The Oratorio del SS. Crocifisso in Rome revisited*, in "The Burlington Magazine" CXLII, 2000, pp. 613-623.

Piergusi S., *Un cantiere 'gregoriano' fuori dal Vaticano: l'Oratorio del SS. Crocifisso*, in "Unità e frammenti di modernità", op. cit., 2012, pp. 265-275

³⁷⁹ Perrig A., in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 22, 1979, pp. 678-680, *ad vocem*; per il suo contributo alla produzione artistica romana, Von Henneberg, J., *L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Bulzoni, Roma, 1974.

³⁸⁰ Giacomo della Porta compare insieme a Tommaso dei Cavalieri e Mario Maccarone, nella fabbrica del Campidoglio (1563), sotto la direzione di Guidetti, nei documenti relativi al palazzo del Senatore. Morto Guidetti († 1564), Della Porta ne fu nominato Sovrintendente, cfr. Von Henneberg, J., op. cit., 1974, p. 37, nota 49.

³⁸¹ Ivi, p. 38.

ruolo nella cultura artistica romana. In realtà egli lavorò in alcuni cantieri proprio come un consulente artistico. Nel periodo in cui veniva costruito e decorato l'appartamento della Retirata, il Cavalieri risulta consigliere artistico di Gregorio XIII e sorvegliante di Giacomo della Porta per lavori fatti a S. Pietro verso il 1573-79³⁸². Tommaso dei Cavalieri fu anche l'ideatore del programma iconografico della Cappella Gregoriana nella basilica di San Pietro³⁸³, per la quale lavorò a fianco di Giacomo della Porta e di Muziano. Quest'ultimo ne diresse la campagna decorativa subito dopo aver terminato la pala con la *Crocifissione tra i santi Antonio da Padova e Francesco d'Assisi* per la Chiesa dei Cappuccini di Frascati³⁸⁴. Negli stessi anni Giacomo della Porta compare nel cantiere della fabbrica di Mondragone (tra il 1577 e il 1578). Non è specificato per quale tipo di intervento, ma di certo la sua presenza induce a riflettere su un suo possibile impiego anche nella Palazzina di cui potrebbe non esserne stato all'oscuro il consulente artistico di Gregorio XIII³⁸⁵.

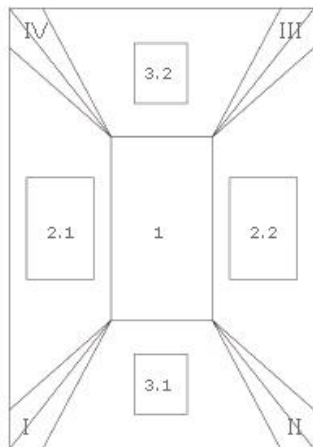
³⁸² Ivi, p. 42, nota 3.

³⁸³ Come documenta un'anonima incisione dello Spaccato della cappella Gregoriana del 1580 dedicata da Cesare Domenico a Ludovico Bianchetti, cubiculario del papa e prefetto del sacello gregoriano, cfr. Tosini P., *Girolamo Muziano dalla Maniera alla Naura, 1532-1592*, Ugo Bozzi, Roma, 2008, p. 221 e cat. A 41.

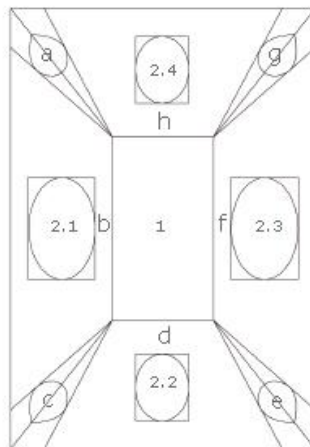
³⁸⁴ In paragrafo 1.2.2, pp. 19-20.

³⁸⁵ Tommaso dei Cavalieri era proprietario di un'importante collezione di disegni di cui facevano parte i disegni di Michelangelo, già citati come possibili modelli iconografici per i miti centrali delle volte dell'appartamento della Retirata, cfr. paragrafo 3.1.1.

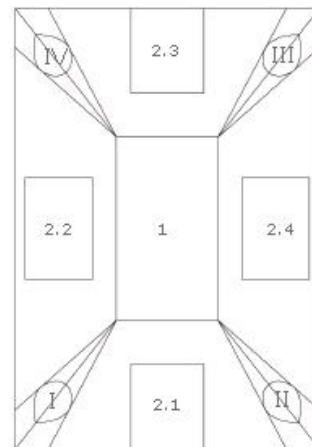
TAVOLE



sala 1



sala 2



sala 3



Tav. I

Tav. I

Sala I:

- 1. Ratto di Ganimede
- 2.1 Scena di caccia
- 2.2 Scena di caccia con mito di Apollo e Ciparisso
- 3.1 Impresa Altemps
- 3.2 Impresa Altemps

Sala II:

- 1. Fetonte caduto da cavallo
- 2.1. Ruggiero salva Ricciardetto
- 2.2 Bradamante e Fiordispina alla fonte
- 2.3 Bradamante e Fiordispina al castello
- 2.4 Fiordispina e Ricciardetto al castello
 - a. Fetonte davanti al carro di Apollo
 - b. Fetonte sul carro di Apollo
 - c. Le Eliadi piangono la morte di Fetonte
 - d. Piamò e Tisbe
 - e. Io inseguita da Giove
 - f. Giove e Io
 - g. Mercurio addormenta Argo
 - h. Mercurio con la testa di Argo

Sala III:

- 1. Mancante (Minerva-Mercurio?)
- 2.1 Cavalieri accolti a palazzo
- 2.2 Scena di battaglia
- 2.3 Cavalieri a palazzo
- 2.4 Scena di sacrificio
- I. Stemma cardinale Altemps
- II. Emblema Altemps
- III. Stemma cardinale
- IV. Emblema Altemps



Tav. II



Tav. III



Tav. IV



Tav. V



Tav. VI



Tav. VII



Tav. VIII



Tav. IX



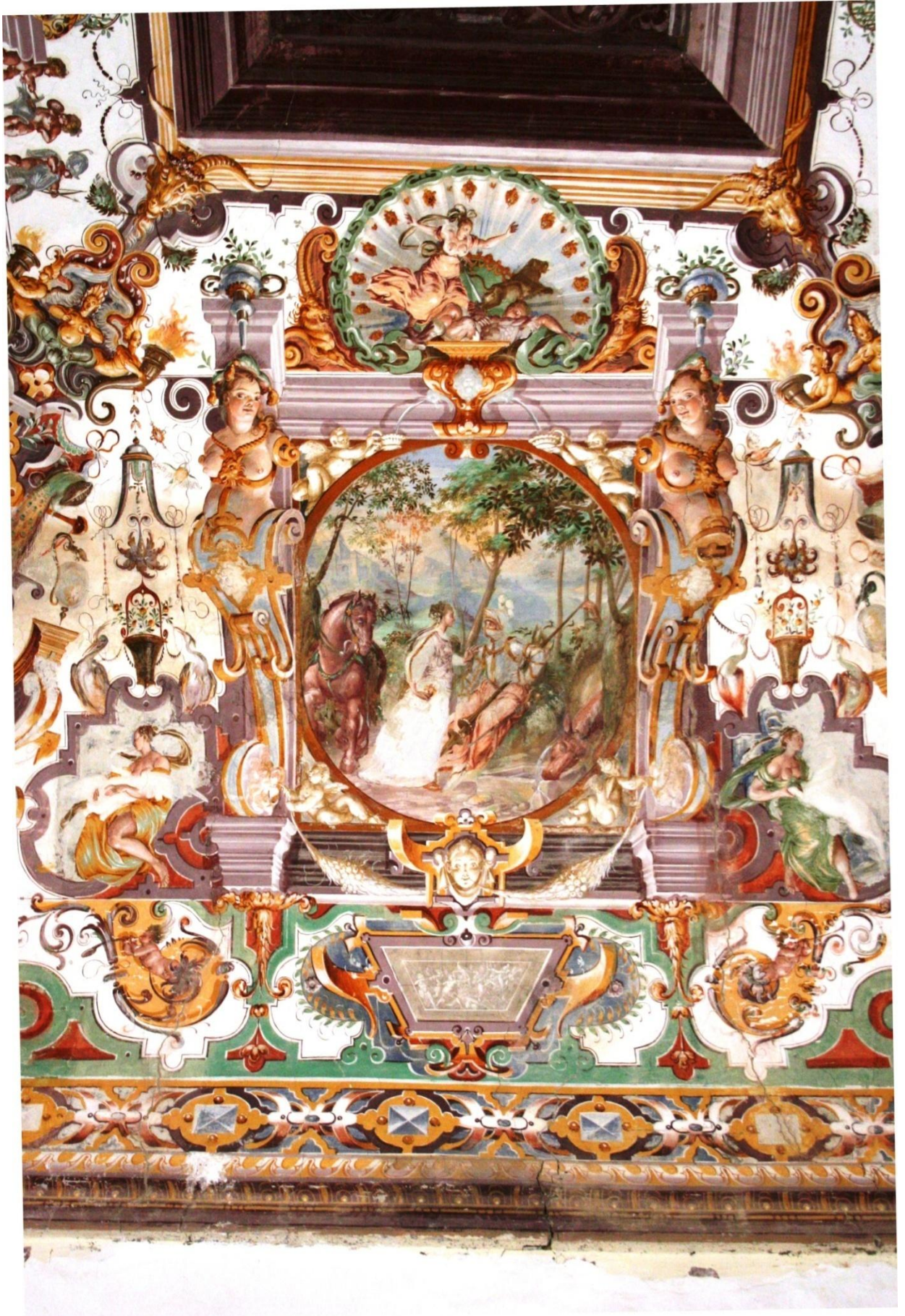
Tav. X



Tav. XI



Tav. XII



Tav. XIII



Tav. XIV



Tav. XV



Tav. XVI



Tav. XVII



Tav. XVIII



Tav. XIX



Tav. XX



Tav. XXI



Tav. XXII



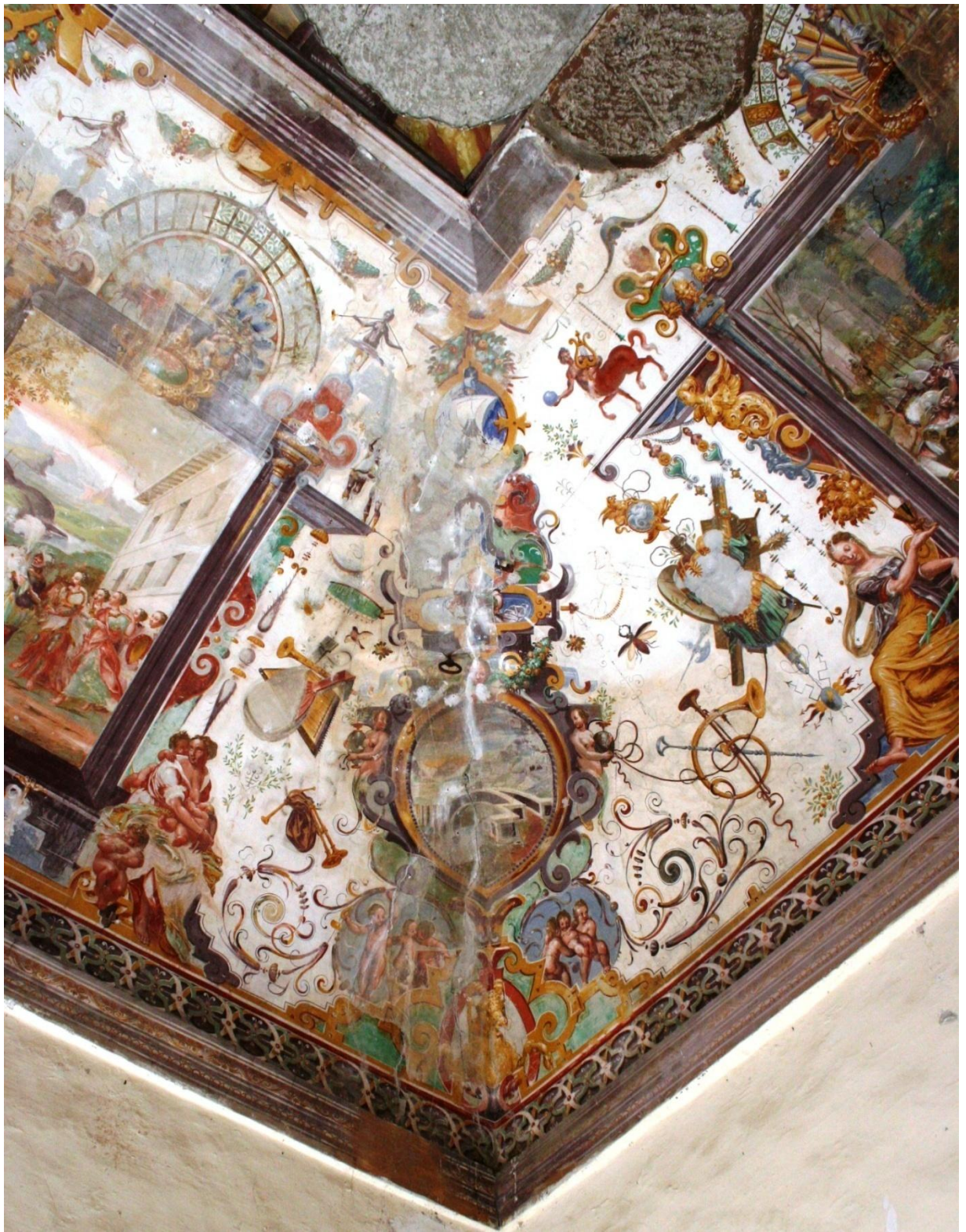
Tav. XXIII



Tav. XXIV



Tav. XXV



Tav. XXVI



Tav. XXVII



Tav. XXVIII

FIGURE:



Fig. 1-2 Grottesche con fasci d'armi e strumenti musicali, III sala, Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 3 Figure fantastiche tra arieti altemps, Sala II, Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone



Fig. 4 Giochi di putti, Sala II, Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 5 Grottesche, particolare, Sala I, Retirata, Villa mondragone.



Fig.6 Grottesche, particolare, Sala II, Retirata, Villa Mondragone.



Fig. 7 Grottesche, scena di lotta tra un soldato cristiano e un turco, Loggia, Fortezza Colonna, Paliano.



Fig. 8 Simboli araldici Altemps e Orsini tra le grottesche, Sala I, Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 9-10-11 Grottesche, particolari, Sale della Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 12-13 Anonimo, Anticamera del salone, grottesche, Palazzo Petignani, Amelia.



Fig. 14-15 Stemmi Altemps e Orsini, Sala I, Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 16 Anonimo, scudo cardinalizio di Marco Sittico Altemps, affresco, camera accanto allo studio, Palazzo Altemps, Roma.



Fig. 17 Decorazione lunetta della loggia, affresco, Palazzo Altemps, Roma.

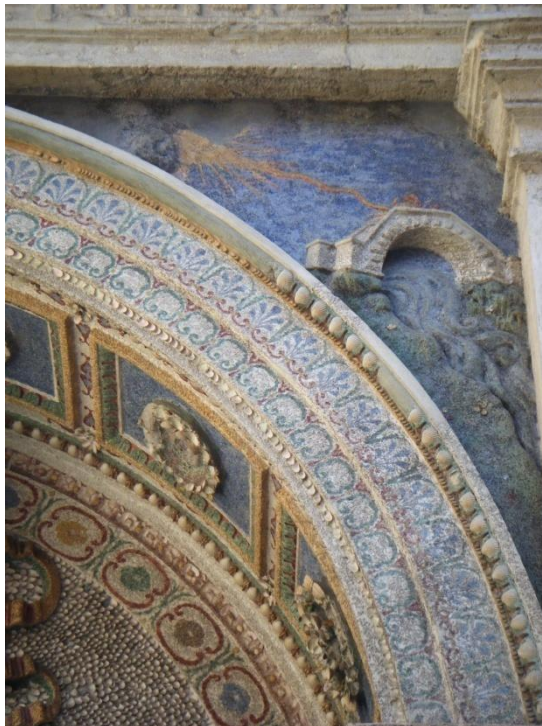


Fig. 18 Impresa Altemps, fontana del cortile di Palazzo Altemps, Roma.



Fig. 19 Carità, III sala, Retirata



Fig. 20 Vigilanza, III sala, Retirata



Fig. 21 Forza, III sala, Retirata

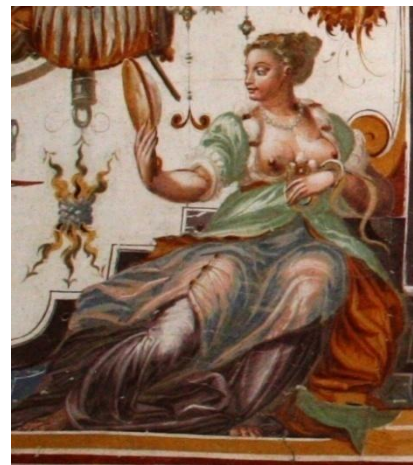


Fig. 22 Prudenza, III sala, Retirata



Fig. 23 Temperanza, III sala, Retirata



Fig. 24 Fede, III sala, Retirata



Fig. 25 Speranza, III sala, Retirata



Fig. 26 Pace, III sala, Retirata



Fig. 27 Anonimo, decorazioni della volta, particolare, Casa Altemps, Calvi.



Fig. 28 Anonimo, Volta del salone, affreschi, di Palazzo Petrigiani, Amelia.



Fig. 29 Pasquale Cati, Vitruvio Alberi, Stanza della stufa, affresco, Palazzo Altemps, Roma



Fig. 30 Collaboratori Vincent Adriassen, fregio, Salone delle armi, castello di Gallese .

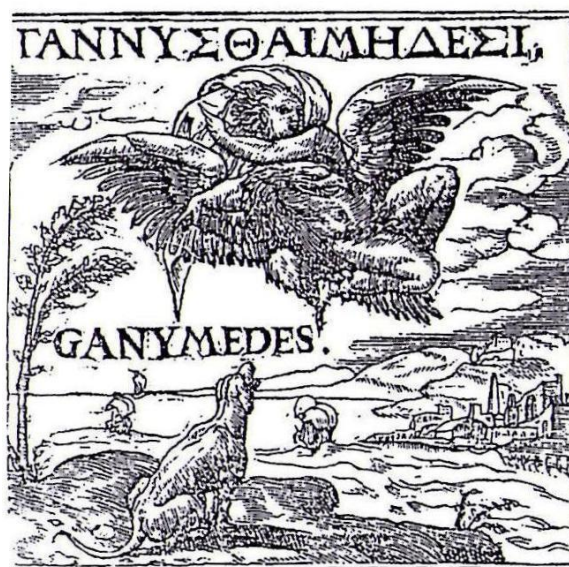


Fig. 31 Artista XVI secolo, incisione, *Diverse imprese accomodate a diverse moralità con versi che i loro significati dichiarano* di Andrea Alciati.



Fig. 32 Michelangelo, Il ratto di Ganimede, disegno, Windsor, 1532.



Fig. 33 Michelangelo, La Caduta di Fetonte, disegno, Windsor, 1532.



Fig. 34 Finto rilievo a monocromo con arcieri, Sala II, Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone.

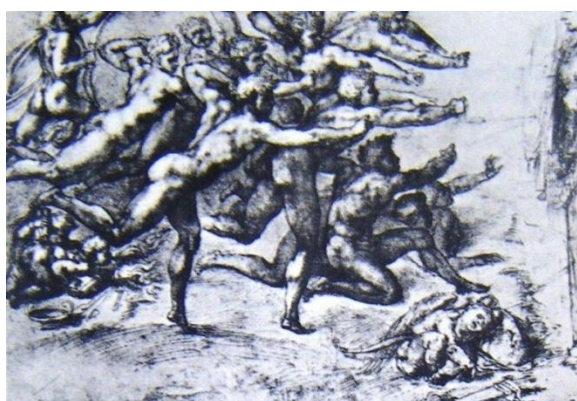


Fig. 35 Michelangelo, i saettatori, disegno, Windsor, 1532.



Fig. 36 Gemma Farnese, agata di calcedonio, Museo archeologico di Napoli, metà XVI secolo



Fig. 37 Maestro I.B., Il ratto di Ganimede, incisione, Vienna, Grafische Sammlung Albertina.



Fig.38 Anonimo, Ratto di Ganimede, incisione, (da Marongiu M., p. 6)



Fig. 39 Giulio Clovio, Ratto di Ganimede, Firenze, Casa Buonarroti



Fig. 40 Figura femminile (Diana?) che caccia il cinghiale
Sala I, Monte Porzio Catone, Retirata
VillaMondragone.

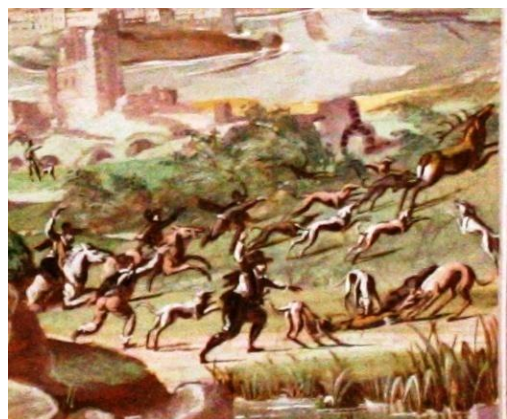


Fig. 41 Caccia al cervo (Adone?), Sala I,
Retirata, VillaMondragone



Fig. 42 Mito di Ciparisso, sala I, Mondragone, particolare, affresco, Monte Porzio Catone, Retirata.



Fig. 43 Niccolò dell'Abate, Alcina riceve Ruggero nel castello, Pinacoteca di Bologna.



Fig. 44 Girolamo Mirola e aiuti, episodio dell'Orlando furioso, affresco, Sala di riosto, Palazzo del Giardino, Parma.



Fig. 45 Girolamo Mirola, Giacomo Bertia e aiuti, episodi dell'Orlando innamorato, Sala del Bacio, , Palazzo del Giardino , Parma.



Fig. 46 Girolamo Miola, Giacomo Bertia e aiuti, episodi dell'Orlando innamorato, Sala del Bacio, , Palazzo del Giardino , Parma.

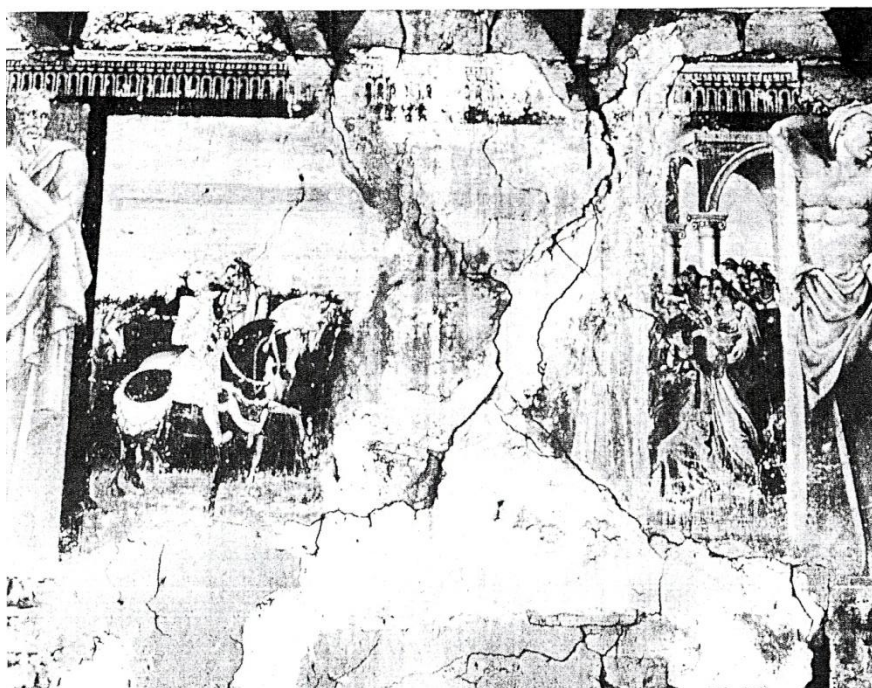


Fig. 47 Anonimo, Alcina riceve Ruggero nel castello, Torre di Baggiovara.

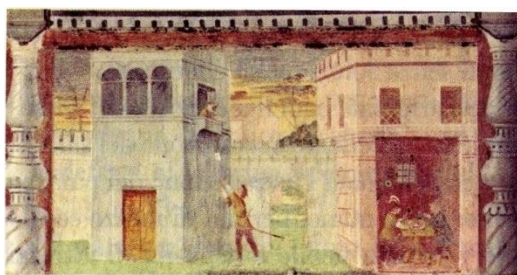


Fig. 48-49 Vincenzo de' Barberis, scene dell'*Orlando furioso*, particolari del fregio, Palazzo Besta, Teglio.



Fig. 50 Anonimo, Episodi dell'*Orlando furioso*, Palazzo Valenti, Talamona.

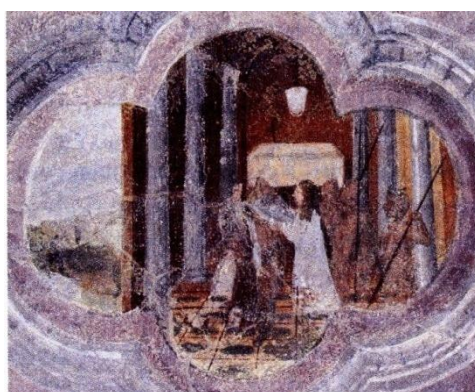


Fig. 51a,b. Anonimo, scene dell'*Orlando furioso*, particolari della volta, affreschi, Torre Castel Masegra, Sondrio.



Fig. 52 Pietro Dolce, La furia di Orlando, affresco, Chiusa di Pesio.

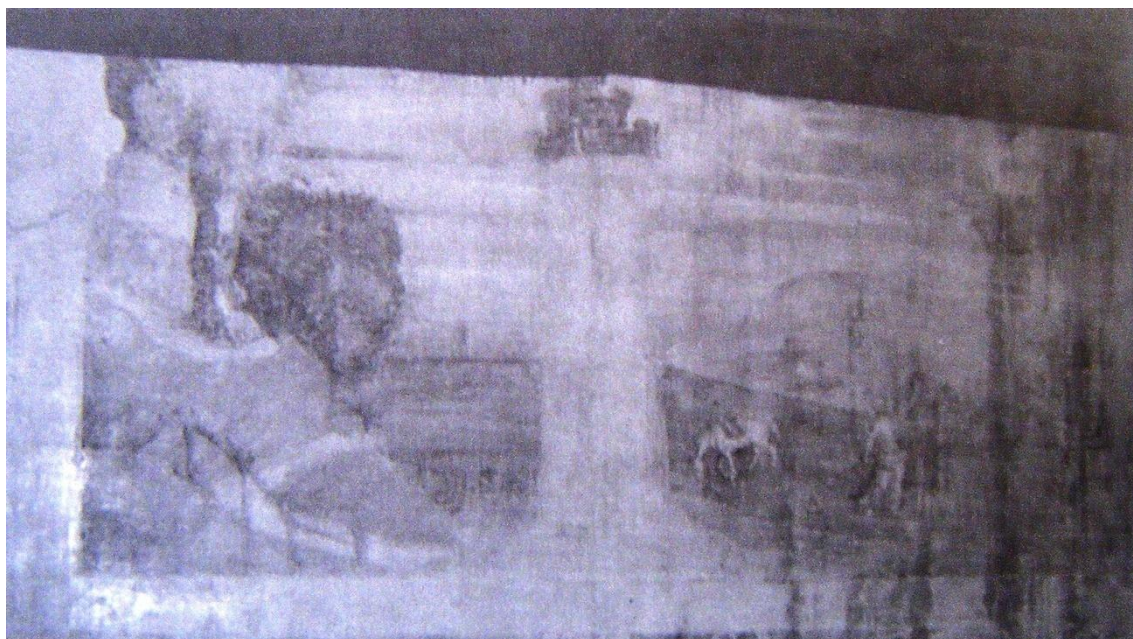


Fig. 53 Bradamante lotta con il mago Atlante, particolare del fregio, Palazzo Colonna-Barberini, Palestrina.



Fig. 54 Bradamante e il mago Atlante, incisione da IV canto *Orlando furioso*, ed. Giolito de Ferrari, 1542.



Fig. 55 Anonimo, frontespizio edizione illustrata Giolito de Ferrari, incisione, Venezia, 1542.

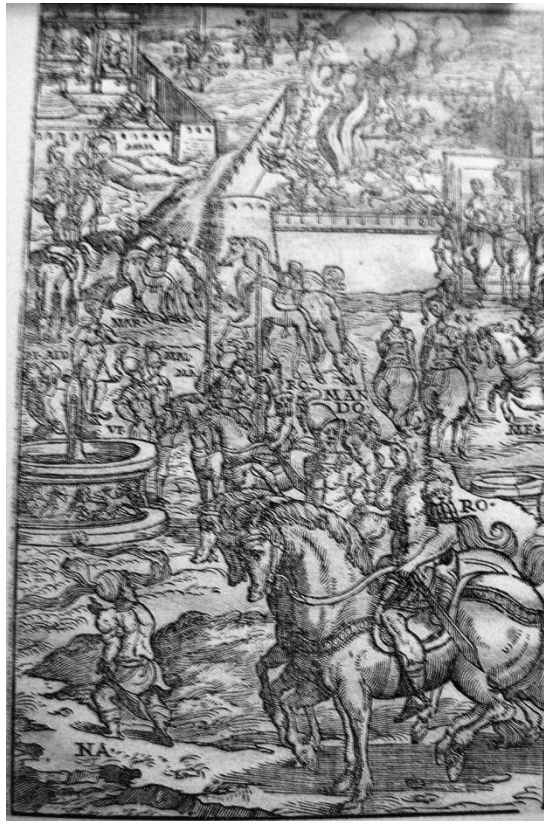


Fig. 56 Anonimo, canto XXV dell'Orlando furioso, incisione, edizione Valgrisi, 1553.



Fig. 57 Anonimo, canto XXV Orlando furioso, incisione, edizione Giolito de Ferrari, 1542 (da www.cil.sns.it/furioso/).



Fig. 58 Anonimo, canto XXV Orlando furioso, incisione, edizione Valvassori, 1553 (da www.ctl.sns.it/furioso/).



Fig. 59 Il racconto di Ricciardetto a Fiordispina, Retirata (Sala II, 2.3), Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 60 Fetonte su carro di Apollo, Retirata (Sala II,b), Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 61 Priamo e Tisbe, Retirata (Sala II, d), Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 62 Giovanni Antonio Rusconi, Piramo e Tisbe, incisione, 1553, da *Le Trasformazioni di M. Dolce di novo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate con la tavola delle favole*, In Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1553, p. 87.



Fig. 63 Virgil Solis (1514-1562), Giove e Io, in *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses di Johannes Spreng*, 1563, incisione, f. 12v.



Fig. 64 Giove, Giunone e Io, Retirata (Sala II, f), Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.



Fig. 65 Virgil Solis, Mercurio e Argo, in *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses di Johannes Spreng*, 1563, incisione, f. 14v.



Fig. 66 Mercurio con la testa di Argo, affresco, particolare, Retirata, Villa Mondragone.



Fig. 67 Anonimo, canto XXV Orlando furioso, xilografia, edizione Zoppino, 1536, (da www.cil.sns.it/furioso/).



Fig. 68 Anonimo, il sacrificio di Polissena, incisione, *Trasformationes* di Ludovico Dolce, 1561 (da BNCR sala manoscritti).



Fig. 69 Vincenzo de' Barberis, Donne ingrante in amore (Orlando furioso), Palazzo Besta (da Caneparo 2010, fig. 5).

4. IL CANTIERE PITTORICO DELLA RETIRATA

Una delle problematiche legate alla Retirata riguarda l'attribuzione del suo ciclo di affreschi. Delle pitture, riferite alla scuola degli Zuccari dalle guide ottocentesche³⁸⁶, fu inizialmente sottolineata la vicinanza con le decorazioni del palazzo Farnese di Caprarola. Un'analisi più approfondita sui dipinti fu affrontata solo agli inizi del XX secolo, dal padre gesuita Felice Grossi Gondi, allora insegnante presso il Collegio di Mondragone. Lo studioso per primo ricostruì tramite una precisa ricerca d'archivio, la storia della proprietà Altemps nel territorio tuscolano e in particolare della Villa Mondragone, pubblicando il primo studio monografico al riguardo: *Le ville tuscolane. La Villa dei Quintili e la Villa di Mondragone*³⁸⁷, da allora testo di riferimento fondamentale per chiunque abbia intrapreso gli studi sulla villa e già più volte citato anche nel presente lavoro. L'appartamento di Roberto e Cornelia, rappresentava già all'epoca del Grossi Gondi la più consistente traccia di decorazione cinquecentesca superstite nell'intera proprietà Altemps. Si ricordi che il palazzetto era stato incorporato nel resto della Villa Mondragone nell'era Borghese, perdendo la sua conformazione originaria e divenendo un tutt'uno con la villa. Lo studioso propose di riconoscere l'autore del ciclo di affreschi nel fiammingo Cornelio de Witte³⁸⁸, già attivo secondo le sue supposizioni a Villa Vecchia e documentato nei libri contabili dell'archivio Altemps³⁸⁹. Il nome "Cornelio" compariva infatti tra quelli dei pittori attivi nella precedente Villa Tuscolana del cardinale tedesco³⁹⁰. Il riconoscimento del pittore fiammingo, supportato dal ritrovamento del documento del cantiere di pochi anni precedente, fu accettato dalla critica successiva³⁹¹. Alcuni studiosi che si

³⁸⁶ Nibby A., *Analisi storico-topografico-antiquaria de' dintorni di Roma*, Roma, 1849, p. 358; Raggi O., *I Colli Albani e Tuscolani*, Roma, 1879, p. 421.

³⁸⁷ Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901. Per gli studi del padre gesuita sul tuscolano, cfr. Sbaraglia F., *Felice Grossi Gondi, Villa Mondragone e il Tuscolano*, in "Colli Albani. Protagonisti della ricerca archeologica nell'Ottocento", a cura di M. Valenti, cat. Mostra Monte Porzio Catone (23 sett.-23 ottobre 2011) Roma, Complesso del Vittoriano 12 genn.-13 febr. 2012, Cavour libri (II ed. Gangemi), pp. 105-108.

³⁸⁸ Ivi, p. 74.

³⁸⁹ Ivi, p. 16, nota 1.

³⁹⁰ Cfr. anche cap. II, sottoparagrafo 2.1.1 e paragrafo 4.1 nel testo.

³⁹¹ La sua presenza viene infatti confermata in Seghetti, *op. cit.*, 1906, p. 287; nelle schede descrittive del 1913 del Ministero della Pubblica Istruzione conservate nell'Archivio Provinciale dei Padri Gesuiti (in appendice al presente studio); Tarditi L., in Tantillo Mignosi A. M., *op. cit.*, 1980, pp. 115-116; e

occuparono degli affreschi, proposero comunque la presenza anche di altri artisti, in considerazione della discrepanza stilistica esistente tra i diversi settori della decorazione e, per alcuni, anche tra le diverse stanze³⁹². E' facile pensare quindi che ci fossero stati artisti abili nel dipingere paesaggi, genere che aveva avuto un forte sviluppo proprio nell'epoca gregoriana, altri per le scene figurate, con capacità prospettiche e di disegno architettonico³⁹³, e specialisti in grottesche.

Nel 1931 fu suggerita la presenza, nel cantiere di Mondragone e della Retirata, di Karel van Mander e di Matteo da Lecce³⁹⁴. Van Mander, biografo fiammingo, aveva ricordato nel suo *Schilderboek* l'intervento di Matteo da Lecce nella villa del cardinale tedesco³⁹⁵, inducendo la critica a considerare anche l'attività dello stesso biografo-pittore nel cantiere pittorico della palazzina.

L'attribuzione a Cornelio de Witte, come presenza predominante, venne mantenuta fino agli anni Novanta del Novecento, quando si propose per gli affreschi anche la figura di Gaspar Heuvick³⁹⁶, riconoscendolo nel 'Gaspere' più volte citato nei documenti di pagamento degli anni in cui si lavorava alla palazzina, aprendo di nuovo il dibattito attributivo.

Negli ultimi anni è stato proposto invece di riconoscere il pittore 'Gaspere' nell'artista tedesco Kaspar Memberger, già attivo per la corte di Hohenems e in seguito a Salisburgo³⁹⁷, o anche nell'incisore di Norimberga Conrad Hillebrand, le cui opere

riportata in tutte le schede di catalogo nei centri di catalogo e documentazione: Fototeca nazionale, Soprintendenza ai beni storici e artistici del Lazio (1979); Fototeca Hertziana.

³⁹² Tra questi, per primi, Vaes M., *Appunti su Karel van Mander sui vari pittori italiani suoi contemporanei*. In "Roma", IX, 1931, pp. 193-208, pp. 341-366; Tarditi L., in Tantillo-Mignosi A.M., *op. cit.*, 1980, pp. 115-116.

³⁹³ Considerando i miti centrali e gli episodi entro le cornici. La predilezione di scorci e prospettive era un'altra caratteristica dei cantieri pittorici gregoriani.

³⁹⁴ Cfr. Vaes M., *op. cit.*, 1931, pp. 193-208, pp. 341-366. In seguito anche in Dacos N., *Les peintres belges à Rome au XVI siècle*, Bruxelles, 1964, p. 71.

³⁹⁵ Van Mander C., *Schilderboek*, Alkmaar, 1604, p. 192-195. L'artista è stato riconosciuto, senza approvazioni successive, come Matteo Godi da Leccia, in Palesati A., Lepri N., *Matteo da Leccia. La vita e le opere*, Pomerance, 1999.

³⁹⁶ Cfr. Saporì G., *Van Mander e compagni in Umbria*, in "Paragone", 61, 1990, 483, p. 39 n. 13.

³⁹⁷ Cfr. Lippmann W., *Anmerkungen zu den in der Residenz aufgefunden Werken der Malerei*, in "Barockberichte", Salzburger Barockmuseum, 1992, 5-6, pp. 191-193. Cita pagamenti a un pittore fiammingo nel 1577, a Kaspar Memberger di Costanza nel 1576-78 e a lui e all'aiuto Giovanni Moli nel 1579-80 (questi non sono stati rintracciati e potrebbero essere anche in relazione con quelli di Palazzo Altemps di Roma di cui coincidono le date). Gli affreschi della Retirata, secondo lo studioso, sarebbero vicini stilisticamente a quelli della Torre dell'Aquila nel castello di Salisburgo, cfr.

hanno in realtà poco a che vedere con gli affreschi della Retirata³⁹⁸. L'analisi di tali attribuzioni, alla luce dei nuovi studi sulla produzione artistica romana del secondo cinquecento permette di riconsiderare la questione attributiva o per lo meno di confutare definitivamente alcune ipotesi che per tradizione ricorrono negli studi inerenti il ciclo di affreschi.

4.1 I pittori di Villa Tuscolana/ Vecchia

Prima della costruzione della Retirata, nella vicina Villa Tuscolana, lavorarono alcuni pittori di cui si ha notizia solo dai documenti d'archivio, vista la perdita degli affreschi. Non si può prescindere da un'analisi sui questi artisti, essendo il cantiere molto vicino, geograficamente e temporalmente, a quello del palazzetto. Inoltre si è già dimostrata nella realizzazione dei diversi edifici Altemps (Villa Vecchia, Villa Mondragone, Retirata) la presenza delle stesse maestranze architettoniche³⁹⁹. Una parte dei dipinti dell'apparato decorativo della Villa Tuscolana doveva essere ancora visibile all'epoca in cui Grossi Gondi scriveva: "Di queste pitture non restano nella Villa Tuscolana che alcuni affreschi rappresentanti fatti della Storia Sacra, intramezzati dalle armi del Card. Altemps e di Gregorio XIII"⁴⁰⁰. Alcuni degli affreschi, che dovevano consistere nella decorazione del salone, oltre che della cappella, erano stati già coperti prima del 1901⁴⁰¹. Quelli ancora visibili rappresentavano dei soggetti sacri, ma dal testo di una lettera rintracciata in archivio si ha notizia anche di decorazioni a grottesche⁴⁰², a cui probabilmente sono da riferire gli schizzi ritrovati nella copia autografa del *Le Ville*

Lippmann W., *op. cit.*, 1992, pp. 191-193; e Saporì G., *op. cit.*, 2007, p. 89 nota 8. L'attribuzione viene ripresa in De Angelis d'Ossat M., *Tra Villa Mondragone e Palazzo Altemps*, Roma, 2003, p. 52.

³⁹⁸ Steffens C., *La Retirata de la Villa Mondragone a Frascati*, in "Annales d'histoire de l'art et archéologie de l'Université libre de Bruxelles, XIV, 1992, pp. 27-43, identifica il pittore con l'incisore di Norimberga Conrad Hillebrand. Tesi già confutata, cfr. Saporì G., *op. cit.*, 2007, p. 89, nota 8.

³⁹⁹ Cfr. cap. II nel testo.

⁴⁰⁰ Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 16 n. 1.

⁴⁰¹ In effetti nell'Archivio provinciale dei Gesuiti, i quali possedettero la villa dal 1865, vi sono diversi documenti che riguardano contratti di affitto della villa e lavori di imbiancatura delle sale agli inizi del Novecento, come dimostra anche la mancanza di schede riguardanti tale decorazione tra quelle della prima schedatura "delle cose d'arte" della proprietà che comprendeva anche Villa Tuscolana (in appendice 2.1).

⁴⁰² AAG 62, *Lettere*, f. 44v.

tuscolane di proprietà dello studioso, conservata presso l'Archivio dell'Università Pontificia Gregoriana⁴⁰³.

Negli anni tra il 1568 e il 1572 vengono citati nei *Conti della Villa Tuscolana 1568-1601* 'tre fiamminghi pittori'⁴⁰⁴. Oltre a questa definizione generica, si leggono in altri fogli i nomi di 'Annibale' e 'Iulio'.

'Annibale' risulta presente in villa da giugno a settembre del 1568⁴⁰⁵. Si tratta molto probabilmente di Annibale Lippi (seconda metà XVI secolo), figlio di Nanni di Baccio Bigio, architetto del cardinale Ricci di Montepulciano primo proprietario della Villa⁴⁰⁶. Questo riconoscimento può essere confermato da un documento in cui il pittore viene definito "Annibale di Mastro Nanni architetto"⁴⁰⁷ e dal rapporto di dipendenza che intercorreva tra il Annibale Lippi, Nanni di Baccio Bigio, il cardinale Ricci e la famiglia Medici a Roma.

Annibale Lippi lavorò sia come architetto che come pittore⁴⁰⁸. Probabilmente a fianco del padre per i lavori di ampliamento di palazzo Ricci in via Giulia. Per Ferdinando de' Medici realizzò nel 1569 delle decorazioni in Santa Maria alla Navicella andate perdute⁴⁰⁹.

⁴⁰³ APUG, *Professori gregoriana*, Grossi Gondi Felice, foglio sciolto (in appendice 3.2).

⁴⁰⁴ AAG 43, fol. 66r, agosto 1569 (in appendice 1.7).

⁴⁰⁵ AAG *Mandati 1568-70*, f. 7, in cui è nominato anche un quadro rappresentante la Villa Tuscolana, da riconoscere in quello nominato nella lettera in AAG 62, *Lettere*, f. 44r; e f. 15; Per gli altri documenti sul pittore si faccia riferimento alla nota 146 nel testo e all'appendice 1.

⁴⁰⁶ Il cardinale Ricci da Montepulciano vendette la Casina (così era definita allora) tuscolana a Ranuccio Farnese, alla cui morte la ereditò il fratello Alessandro Farnese, da cui la acquistò il cardinale Marco Sittico Altemps, si veda paragrafo 2.1 nel testo.

⁴⁰⁷ AAG *Mandati 1568-1570*, f. 7, settembre 1568. Si conferma con quest'ultimo documento, rintracciato durante la ricerca in archivio, l'ipotesi formulata da Guerrieri Borsoi M. B. secondo la quale Annibale pittore che lavorò a Villa Tuscolana nei mesi di luglio e agosto del 1568 (secondo quanto era riportato in Grossi Gondi F., p. 167, nota 29) potesse essere Annibale Lippi, con il quale era da riconoscere l'Annibale architetto che nel 1581 lavorò nella villa tuscolana del cardinale Guido Ferrero, in *Il cardinale Guido Ferrero e la sua villa Rufinella a Frascati*, in "Lunario romano", 2007, cfr. Bilancia F., *Annibale Lippi, architetto della cappella del SS. Rosario di S. Maria sopra Minerva a Roma*, in "Palladio", n. 39, gennaio-giugno 2007, pp. 101-110 e nota 32.

⁴⁰⁸ Su Annibale Lippi, Ercolino M. G., *Lippi Annibale*, in "Dizionario Biografico degli Italiani, LXV, Roma-Catanzaro 2005, pp. 185-186 con bibliografia precedente.

⁴⁰⁹ Pagamento rilevato da A. Cecchi e riferito agli anni 1567-68 in Aurigemma M.G., *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 2007, nota 220. Tra marzo e giugno del 1569 l'architetto Annibale Lippi, eseguì in occasione della festa della stazione quaresimale alcune "dipinture" che attualmente non possono essere identificate. Forse da riconoscere negli affreschi trovati nelle pareti della navata maggiore che furono scialbati durante un restauro ottocentesco, cfr. *Caelius I, Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, a cura di A. Englen, l'Erma di Bretschneider, Roma, 2003, p. 319, n. 223.

In quegli anni il cardinale fiorentino, insieme al Granduca Cosimo erano soliti soggiornare nella Villa di Marco Sittico Altemps⁴¹⁰, per cui è plausibile pensare ad un passaggio dell'artista dal cantiere del cardinale tedesco a quelli Medici e Farnese⁴¹¹.

Un altro pittore, di nome Iulio, "Iulio pittore e due compagni, Vignola e Simone", è documentato nel luglio del 1569⁴¹². Per l'identificazione di questo artista, è stato proposto il fiammingo Gillis Congnet (1535-1599), attivo a Terni tra il 1567 e il 1568⁴¹³. Si tratterebbe dello stesso Giulio menzionato nel 1568 alla seduta dell'Accademia del disegno a Firenze e nominato nel 1569 tra il gruppo di decoratori di Villa d'Este a Tivoli⁴¹⁴. In seguito, nel 1572, comparirebbe il 'Cornelio pittore', riconosciuto in Cornelio de Witte⁴¹⁵, da allora considerato tra gli artisti di Villa Tuscolana e successivamente anche autore del ciclo della Retirata.

4.2 Presenze nel ciclo pittorico dell'appartamento della "Retirata" di Mondragone.

Non è stato rintracciato fino ad oggi nessun documento che specifichi la paternità dei dipinti dell'appartamento della Retirata. I documenti contabili di casa Altemps registrano pagamenti a non meglio definiti pittori fiamminghi e/o tedeschi. Tra questi compare solo una volta citato il nome "Gaspare". La denominazione non potrebbe essere più generica considerando in quell'epoca l'abitudine di chiamare Gaspare un artista nordico, sia esso stato di origine fiamminga oppure tedesca.

Gli unici altri nomi a cui si può fare riferimento, per ora, sono quindi quelli relativi agli artisti che lavorarono per la prima villa tuscolana del cardinale, denominata Villa

⁴¹⁰ AAG *Mandati 1568-70*, f. 69; AAG 43, *Conti della Villa Tuscolana, 1568-1601*, f. 80, f. 94r, f. 100, f. 334v (in appendice 1.7).

⁴¹¹ Furono i protettori del padre, A. Contugi e P. Bandini (segretario di Marco Sittico Altemps), a raccomandarlo al cardinale Alessandro Farnese, cfr. Ercolino M.G., in DBI, *op. cit.*, 2005, p. 186.

⁴¹² AAG 43, *Conti della Villa Tuscolana, 1568-1601*, fol. 84r. "Julio con due compagni (agosto 1569, cit. Grossi Gondi p. 16, n 1 e appendice VI, nota 5).

⁴¹³ Saporì G., *op. cit.*, 1990, p. 13, nota 13.

⁴¹⁴ Cfr. *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, a cura di N. Dacos e B. W. Meijer, catalogo della mostra (Bruxelles, 24 febbraio – 21 maggio 1995; Roma, 16 giugno – 10 settembre 1995), Skira, Milano, 1995, p. 136. A villa d'Este lavora insieme allo Stella, cfr. Coffin D.R., *The Villa d'Este a Tivoli*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1960, p. 51.

⁴¹⁵ Grossi Gondi F., *op. cit.*, 1901, p. 16 n. 1 e p. 74.

Tuscolana poi Villa Vecchia. Si è riconosciuto il pittore Annibale Lippi, artista attivo anche per il cardinale Ferdinando de' Medici, segnalata l'ipotesi di identificare 'Iulio' con Gillis Congnet, e ricordato il riconoscimento dato per un terzo artista, di nome Cornelio, a cui è stato attribuito il ciclo della Retirata, identificato fino ad oggi con Cornelis de Witte, nativo di Bruges e fratello del più conosciuto Pieter de Witte (Pietro Candido, 1548 ca-1628)⁴¹⁶. Cornelio e Pieter furono entrambi allievi di Jan Van der Straet (Stradano, 1523–1605), anch'esso originario di Bruges, a Firenze. Pieter giunse poi a Roma nel 1573 per lavorare a fianco del Vasari negli affreschi della Sala Regia e nel Palazzo della Cancelleria. Potrebbe essere stata questa, secondo gli studiosi che sostengono la presenza di Cornelis nella Retirata, l'occasione del pittore per arrivare a Roma.

L'opera pittorica di Cornelio de Witte è ancora oggi sconosciuta. Le uniche fonti esistenti sull'attività dell'artista lo definiscono pittore di paesaggi⁴¹⁷. Secondo quanto riportato da Van Mander, Cornelio de Witte avrebbe iniziato a dipingere paesaggi “diventandone abbastanza esperto, nonostante l'inizio tardivo”⁴¹⁸. Le informazioni del biografo fiammingo vennero poi riprese da Baldinucci, secondo cui il de Witte, sebbene esercitasse nel 1573 il mestiere di “soldato della guardia ferma del Granduca...attese anche alla pittura, e contutto che tardi vi si fosse applicato, riuscì bravissimo di far paesi, che non quegli appunto che noi diciamo paesi di Cornelio, de' quali se ne vedono nel palazzo serenissimo ed in case di particolari, moltissimi, secondo la maniera di quel tempo, molto belli e vaghi”⁴¹⁹. Già Andrea Cecchi aveva posto attenzione sul luogo, non identificato, indicato da Baldinucci come possibile sede per poter rintracciare opere del pittore fiammingo⁴²⁰. Il palazzo serenissimo

⁴¹⁶ Su Pietro Candido si segnala *Pieter de Witte, Pietro Candido. Un pittore del Cinquecento tra Volterra e Monaco*, cat. della mostra, a cura di M.G. Burresi - A. Cecchi, Silvana edit., 2009, in cui si riportano anche notizie sull'attività del fratello Cornelio e del padre Elia.

⁴¹⁷ Le uniche notizie sulla sua attività sono desumibili, oltre che da alcune fonti, come: van Mander K., *op. cit.*, 1604, ed. 2000, p. 347 e Baldinucci F., 1681-1728, III, p. 2; da catalogo Burresi M.B. – Cecchi A., *Pieter de Witte, Pietro Candido, op. cit.*, 2009. Precentemente alcune notizie sull'artista sono apparse in Palesati A. - Lepri N., *Matteo da Leccia. La vita e le opere*, Pomerance, 1999, ma le tesi espresse nel testo non risultano del tutto attendibili.

⁴¹⁸ Van Mander K., *op. cit.*, 1604, ed. 2000, p. 347.

⁴¹⁹ Baldinucci F., *op. cit.*, 1681-1728, III, p. 21.

⁴²⁰ Cecchi A. e Burresi M., G., *op. cit.*, 2009, p. 32. Secondo lo studioso, un esame comparato degli inventari di Palazzo Pitti fra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento potrebbe far risalire a qualche suo dipinto, cfr. *Ibidem*, nota 44.

potrebbe essere riconosciuto nel Palazzo Firenze di Roma in Campo Marzio⁴²¹, proprietà dal 1561 della “serenissima casa” dei Medici, così definita in una lettera dell’ambasciatore di Firenze a Roma⁴²². In quegli anni il palazzo era abitato da Ferdinando de’ Medici. La decorazione interna, già avviata nel decennio precedente da artisti di ambito emiliano, era stata in seguito affidata da Ferdinando a Jacopo Zucchi (1542 ca. – 1596 ca.) aiutato dallo Stradano.

Nell’individuazione dei quadri presenti nel palazzo, come dagli inventari di Guardaroba della successiva villa Medici al Pincio, non emerge nessun quadro di paesaggio dei de Witte⁴²³. Tra le collezioni di oggetti e quadri di Ferdinando compaiono solo tre quadri in tela dipinti a paesi (forse i paesi di Cornelio di cui riferiva Baldinucci) nella sala del Palazzo detta principale, dei quali però non è indicato l’autore⁴²⁴.

Che sia stato Cornelio de Witte il pittore di Villa Tuscolana a cui si riferiva il documento in oggetto, non è possibile stabilirlo, non avendo a disposizione una documentazione iconografica degli interni della Villa né delle pitture autografe considerate di Cornelis. Stando alle fonti (van Mander, Baldinucci) Cornelio, pittore di paesaggi, avrebbe dovuto decorare probabilmente il salone grande della villa, mentre forse per le scene sacre e le grottesche furono attivi Annibale Lippi e Giulio, insieme ad altri pittori fiamminghi (perché dai documenti risultano essere in tre⁴²⁵).

Ricordiamo comunque che l’unico documento rintracciato in archivio con il suo nome non riguardava Villa Mondragone né tantomeno il palazzetto della Retirata, le cui decorazioni possono essere datate principalmente tra il 1576 e il 1579. La datazione è stata rilevata considerando le due *Misure di legname*, una del 1576⁴²⁶ in cui, per gli interventi alla palazzina, la cui costruzione era quindi iniziata, non vengono menzionate mai le decorazioni, e una del 1578 dove invece vengono citate le stanze

⁴²¹ Aurigemma M.G., *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 2007.

⁴²² Il documento, pubblicato in Palesati A. Lepri N., *op. cit.*, 1999, p. 137, in questione non riguarda l’attività dei de Witte, ma risulta utile alla nostra ricerca solo per il riconoscimento del palazzo.

⁴²³ Cfr. Aurigemma M.G., *Palazzo Firenze, op.cit.*, 2007, pp. 165-179.

⁴²⁴ Ivi p. 179.

⁴²⁵ AAG 43, *Conti della Villa Tuscolana, 1568-1601*, f. 66r in appendice 1.7.

⁴²⁶ AAG, *Villa Tuscolana 1572-93*, ff. 328-332.

dipinte⁴²⁷. Del 1578 è inoltre l'ultimo pagamento effettuato al pittore, mentre nel 1579 viene firmata la "Misura dei muri della Retirata".

Secondo Grossi Gondi il Cornelio di Villa Vecchia, da lui identificato come Cornelio de Witte, fu l'autore anche delle decorazioni, più tarde di almeno cinque anni, dell'appartamento della Retirata. Lo studioso non specificava in che misura riconoscere la mano dell'artista né presentava una documentazione a confermare la sua presenza in quel cantiere.

Probabilmente si avvale di un'analisi stilistica degli affreschi presenti nella Retirata confrontandoli con quelli al suo tempo ancora superstiti di Villa Vecchia. Lavoro di cui non se ne ritrova traccia nel testo dello studioso né tantomeno nelle indagini effettuate successivamente, vista la copertura delle decorazioni antecedente al XX secolo e la ricostruzione della Villa Vecchia intrapresa dopo la Seconda guerra mondiale.

4.2.1 *L'ipotesi attributiva dagli appunti del Grossi Gondi.*

Per comprendere come Grossi Gondi abbia dedotto l'attribuzione a Cornelio de Witte degli affreschi della Retirata, ci si può avvalere degli appunti che lo studioso ha lasciato all'interno della sua copia del volume su *Le Ville Tuscolane* del 1901, conservata presso l'Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana⁴²⁸.

⁴²⁷ AAG, *Villa Tuscolana 1572-93*, ff. 322-326 (parzialmente trascritto in appendice). Questo documento risulta particolarmente interessante perché oltre ad indicare lo "stanziolino dipinto della Retirata" vi sono descritti lavori del falegname per cornici e per una predella, probabilmente da riconoscere in un quadro per la cappella della Villa Mondragone o della cappella che forse era nel palazzetto, cfr. appendice 1.5.

⁴²⁸ Nell'Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana (APUG), nel Fondo Moderno *Professori Gregoriana*, sono conservati tutti i documenti riguardanti l'attività di ricerca e di insegnamento del Padre Felice Grossi Gondi. Il fondo non è stato catalogato ma risulta già ad una prima e superficiale visione ricco di documentazione interessantissima per ricostruire e comprendere gli studi del Padre gesuita, distintosi durante la sua carriera nella ricerca archeologica come epigrafista, e nella sua attività didattica come docente di storia dell'arte e di archeologia cristiana presso l'Università Gregoriana. Per alcuni anni insegnò al Collegio di Mondragone, acquistato dai gesuiti alla fine dell'Ottocento. In quegli anni si datano le sue ricerche sul territorio tuscolano, pubblicate poi in diversi numeri nel *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* (anni 1898, 1902, 1904, 1906, 1916) e in testi monografici, tra cui: *Le ville tuscolane nell'epoca classica e dopo il Rinascimento...*, op. cit., 1901; e nell'opera di carattere generale *Il tuscolano nell'età classica* (ibid. 1908). Centrale per il presente studio il testo del 1901, la prima monografia su Villa Mondragone. Il volume ripercorre la storia dell'edificio non trascurando tutte le proprietà Attemps del tuscolano, tra cui anche la Retirata. Il Grossi Gondi consultò per primo i documenti

Gli appunti e le annotazioni sono indicate a fianco al testo e in fogli sciolti tra le pagine del volume. Vi sono note relative alla sua ricerca con indicazioni bibliografiche, schizzi e copie di articoli⁴²⁹.

Sulla decorazione della Retirata, nel testo è conservato un appunto dello studioso su alcuni studi bibliografici da lui consultati: “Il Lanciani (Guida del Palatino...1873, trova rassomiglianze tra le pitture della casina del Belvedere nel Palatino e Mondragone, vedi pag. 65”⁴³⁰ e inoltre “Rocchi/ De Cenobio, Cryptoferratense, p. 127/ dice che Domenico Zampieri fu scolaro in Bologna di Dionigi Fiammingo”⁴³¹.

Nella *Guida al Palatino* di Lanciani si legge infatti: “All’ornato dei suddetti giardini...contribuirono Antonio da San Gallo, il Buonarroti, il Vignola, i fratelli Zuccari, e gli alunni di Giulio Romano. Le loro opere, specialmente gli affreschi ed i graffiti, sono stati gravemente danneggiati dal tempo, e dall’abbandono: ma nella casina occupata ora dagli uffici della R. Soprintendenza delle antichità (angolo N.E. del recinto) e nell’altra prossima al triclinio della casa di Domiziano, esistono alcuni avanzi delle decorazioni degli Zuccari, che ricordano abbastanza bene i consimili affreschi delle ville contemporanee di Caprarola e di Mondragone”⁴³². Citando Mondragone il Lanciani doveva riferirsi molto probabilmente l’appartamento della Retirata. Il Casino Belvedere⁴³³ negli Orti Farnesiani presenta effettivamente una decorazione con paesaggi, grottesche, miti e allegorie, un programma decorativo simile a quelli delle residenze private romane della seconda metà del Cinquecento tra cui anche la Retirata. Gli affreschi furono attribuiti agli Zuccari, per affinità con le decorazioni di Caprarola (in cui è presente la sala d’Ercole come nel Casino), lo stesso

dell’archivio privato della famiglia Altemps e realizzò una pianta della villa con le preesistenze di epoca romana, riproposta fino ad oggi in tutte le pubblicazioni riguardanti la villa (fig. 17). All’interno dei documenti dell’archivio Altemps è ancora oggi possibile rinvenire alcuni suoi appunti, come lo schizzo della pianta in figura 18.

⁴²⁹ In particolare copie della rivista “Il Mondragone” inerenti alla villa sia dal punto di vista archeologico che storico-artistico.

⁴³⁰ L’appunto è scritto in margine alla pagina 74 del testo, proprio nella parte dedicata alla Retirata, in APUG, *Fondo moderno, Professori Gregoriana, Grossi Gondi F.*

⁴³¹ Ibidem.

⁴³² In *Guida del Palatino*, compilata da Carlo Ludovico Visconti e Rodolfo Amedeo Lanciani, Torino – Roma - Firenze, 1873, pp. 63-64.

⁴³³ Sulle decorazioni del Casino del Belvedere, cfr. *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, Roma, École française de Rome: Soprintendenza archeologica, 1990, pp. 793-809.

motivo che spinse le guide ottocentesche⁴³⁴ a riferire agli stessi artisti il ciclo della Retirata.

In realtà l'affinità con le pitture di Caprarola si riscontrava a Villa d'Este, nella Retirata come nei cicli ad affresco dell'Umbria meridionale, tutti cantieri degli anni settanta del Cinquecento, tra cui facevano parte anche le proprietà Altemps.

Risulta interessante una seconda annotazione dello studioso gesuita in cui appunta il nome di Dionigi fiammingo, maestro del Domenichino (Domenico Zampieri, 1581-1641) attivo nel Seicento per i Farnese, identificato in Denys Calvaert (1540-1619), pittore originario di Anversa. Sappiamo da studi successivi che il pittore fiammingo fu, in Italia, prima a Bologna e poi a Roma (1572), a seguito del Sabatini, per la decorazione della Sala Regia in Vaticano. Di nuovo a Bologna dal 1575 fu maestro di diversi artisti tra cui per l'appunto il Domenichino. Lo studioso aveva quindi pensato 'Cornelio' come un pittore fiammingo con esperienze nei cantieri bolognesi.

Nel 1960 Coffin, nel suo studio su Villa d'Este, aveva riconosciuto in Denys Calvaert il Dionisio fiammingo ricordato nei documenti di pagamento del 1568 per la decorazione della Villa tiburtina⁴³⁵. Solo recentemente però il Dionisio di Villa d'Este è stato identificato con Denys van Hallard⁴³⁶, un artista di cui non si conoscono opere ma si sa che nel 1571 fu attivo nel castello di Innsbruck come pittore di grottesche. In effetti nella biografia di Denys Calvert riportata nel catalogo *Fiamminghi a Roma 1508-1608* del 1995⁴³⁷ non viene menzionato nessun intervento del pittore nel territorio romano prima del 1572, mentre i documenti di Villa d'Este riguardano il 1568. Quello che maggiormente interessa gli studi sulle presenze nel cantiere della Retirata è che nel documento citato della villa tiburtina era indicato il pagamento ad un Dionisio fiammingo insieme ad un altro artista di nome Cornelio.

Altre due indicazioni del Grossi Gondi all'interno del volume *Le Ville Tuscolane* permettono di ragionare ancora sui motivi che lo indussero a formulare la sua ipotesi.

⁴³⁴ Si veda nota 386 nel testo.

⁴³⁵ Cfr. Coffin D.R., *The Villa d'Este a Tivoli*, op. cit., 1960, pp. 44 nota 13.

⁴³⁶ Cfr. Tosini P., *Presenze e compresenze tra villa d'Este e il Gonfalone*, in *Il Tardo Manierismo a Roma negli anni 1560-1580*, atti del convegno Roma 2003, in "Bollettino d'arte", 132, 2005, p. 53 nota 49.

⁴³⁷ *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, op. cit., 1995, pp. 116-117.

Questi appunti riguardano nello specifico il riconoscimento di Cornelio fiammingo pittore.

In un foglio si legge in un verso “Cornelio fiammingo”, nell’altro “Luca Cornelio o Luca d’Olanda ... al 1545 si trovò nella Corte di Ferrara a far cartoni di grottesche. A lui devesi e ... con animali negli ... azzurri della ... di Ferrara nel 1548 lavorò pel cardinale Estense a Ferrara. Non è improbabile che Luca Cornelio sia stato anche in Roma, e ... dipinse nella villa di Tivoli per il Card. d’Este”⁴³⁸. Annotazione interessante perché testimonia come già il Grossi Gondi avesse pensato alla presenza nella Retirata di un artista precedentemente attivo nel cantiere della Villa di Tivoli così come avrebbero rilevato in seguito i documenti pubblicati da Coffin, e proveniente anch’esso dall’ambiente emiliano.

In un’altra annotazione sempre su Cornelio Fiammingo l’autore indica.” Per trovare chi sia il Cornelio pittore fiammingo vedi Bertolotti. Artisti Belgi ed Olandesi a Roma (Firenze 1880) ... Dice che di Cornelio vi furono molti. Vedi gli indici...”⁴³⁹.

Da questa lista probabilmente lo studioso dedusse il Cornelio de Witte (vi si legge infatti di un Cornelio de Witt architetto che deve avergli fatto pensare all’omonimo pittore di Bruges) al quale per più di un secolo si attribuirono gli affreschi della Retirata.

4.2.2 *Cornelio de Witte pittore della Retirata per più di un secolo.*

L’attribuzione a Cornelio de Witte della decorazione della Retirata venne così ripresa negli studi successivi, dal Seghetti⁴⁴⁰ alla scheda di Tarditi⁴⁴¹, la quale avvalorava l’ipotesi del Grossi Gondi prendendo in considerazione alcuni disegni conservati al Louvre e pubblicati da Lugt nel 1968 come autografi di Pieter de Witte, l’artista conosciuto anche come Pietro Candido (figg. 1-2)⁴⁴². Si tratta di disegni preparatori (non firmati) che fanno parte di una serie (di cui solo il n. 677 ha la sua firma, fig. 3) per gli arazzi di soggetto storico, raffiguranti fatti del regno di Wittelsbach di Baviera,

⁴³⁸ In Appendice 3.3.

⁴³⁹ In Appendice 3.4.

⁴⁴⁰ Seghetti D., *op. cit.*, 1906, p. 287.

⁴⁴¹ Tarditi L. in Tantillo A.M., *Ville e paesi, op.cit.*, 1981, pp. 115-116.

⁴⁴² Lugt F., *Inventaire general des dessins des écoles du Nord, Maitres des anciens Pays-Bas, né avant 1550 par Frits Lugt*, Paris, Musées nationaux Palais du Louvre, 1968.

N. 678-679, da Tantillo A.M., *op. cit.*, 1981, p. 116.

commissionata a Pieter de Witte da Massimiliano I duca di Baviera tra il 1604 e il 1615⁴⁴³. Tali bozzetti rivelano una vicinanza stilistica con i precedenti dello Stradano per l'Arazzeria Medicea (fig. 4), artista che i de Witte avevano conosciuto a Firenze e del quale erano stati allievi. Essendo lontani dalle opere autografe del Candido, fu supposto per loro il contributo di un collaboratore da riconoscere nel fratello Cornelio. Il confronto tra i disegni di Monaco nel catalogo Lugt a cui si aggiungono quelli pubblicati nel 2009⁴⁴⁴, con le scene con i cavalieri della terza sala della Retirata (cap. 3, tav. XXI-XXII), difficilmente giustifica l'attribuzione a Cornelio de Witte del ciclo, soprattutto se si considerano le differenze stilistiche riscontrabili nella rappresentazione delle figure come nei paesaggi, a cui viene lasciato molto più spazio nei quadri della Retirata. Tali discrepanze possono essere da una parte comprensibili visto che si è di fronte a due lavori differenti: da una parte si tratta di un ciclo di affreschi, dall'altra di disegni preparatori per arazzi, ma risulta lontano anche l'ordine compositivo delle scene, riducendo gli elementi di vicinanza a pochi elementi utili per attestarne una mano comune (dato che allora non risulterebbe così distante neanche dai disegni dello Stradano).

Sulla vita e le opere di Pieter de Witte esistono diversi contributi che ci permettono di stabilire una cronologia a fianco della quale ricostruire gli spostamenti di Cornelio, documentato spesso a fianco del fratello⁴⁴⁵.

Pieter de Witte, a Firenze dal 1558 insieme alla famiglia, nel 1573 è ricordato a Roma a seguito del Vasari fino al 1574, anno in cui viene a contatto con Karel van Mander a Firenze. A Roma è presente di nuovo solo nel 1581-1582⁴⁴⁶.

Quindi le date da prendere in considerazione per una possibile attività del fiammingo nelle ville del cardinale Altemps potrebbero essere 1573-1574 e 1581-1582, qualora non si ipotizzi, e sembrerebbe l'idea più persuasiva, un viaggio autonomo di Cornelio a fianco del Granduca, di cui era soldato di guardia ferma, come riferito da van

⁴⁴³ Sull'attività di Pietro Candido alla corte di Monaco cfr., Volk-Knüttel, B., *Pietro Candido alla corte ducale di Monaco*, in *op. cit.*, 2009, pp. 67-87.

⁴⁴⁴ Burresi M.G. - Cecchi A., *Pieter de Witte*, *op. cit.*, 2009, cat. 33-36.

⁴⁴⁵ Vi sono infatti dei documenti che attestano la collaborazione dei due, cfr. *Ibidem*, con documento a fig. 11.

⁴⁴⁶ Concordano le biografie dell'artista riportate in: *Attraverso il Cinquecento neerlandese, disegni della collezione Frits Lugt*, Institut néerlandais, Paris, 1980-1981, catalogo a cura di K. G. Boon, 1980, p. 232 ed anche nell'ultimo studio di Burresi M.G.-Cecchi A., *Pieter de Witte*, *op. cit.*, 2009, p. 17 e sgg.

Mander, dal 1573. Nella Villa Tuscolana Cornelio risulterebbe presente però nel 1572. Negli stessi anni, tra il 1568 e il 1572 è più volte documentato il cardinale Ferdinando (Granduca dal 1587), mentre iniziavano i lavori di decorazione nel suo palazzo in Campo Marzio. Il Granduca Cosimo invece, del quale Cornelio era guardia del corpo, fece visita al cardinale tedesco nel 1569⁴⁴⁷. Ancora più difficile risulta dimostrare l'attività del pittore alla Retirata, nella quale si lavorò tra il 1576 e il 1578.

Da alcuni studiosi è stato proposto un intervento dei fratelli de Witte con il padre Elia (arazziere) per gli Altemps a Villa Mondragone e in particolare nel palazzetto della Retirata a fianco del pittore Matteo da Lecce (1544-1632?), prima della partenza di questo per Malta, in un periodo precedente al 1577, dopo il quale lo avrebbero raggiunto⁴⁴⁸. In realtà, è improbabile che tutta la famiglia de Witte si stia a fianco del pittore italiano dopo il 1577, poichè Pieter dal 1578 è documentato a Volterra⁴⁴⁹. Se fossero stati loro i pittori della Retirata, come supposto dagli stessi studiosi, sarebbero dovuti rimanere alla villa fino almeno al 1578. Contribuirebbe a respingere l'attribuzione del ciclo della Retirata ai de Witte e in particolare a Cornelio il recente contributo sui pittori di Burresi e Cecchi, in cui viene taciuta, anche nelle biografie, qualsiasi attività di Pieter de Witte e famiglia nel tuscolano, così come non emerge un loro soggiorno a Malta.

In realtà gli unici elementi che potrebbero far supporre la presenza degli artisti di Bruges almeno nella prima villa del cardinale Altemps, sono, come già si è avuto modo di sottolineare, i soggiorni del cardinale Ferdinando de' Medici e del Granduca Cosimo alla villa, a cui avrebbe potuto far seguito Cornelio e si presume anche il fratello Elia (nei documenti Altemps è infatti indicata la presenza di uno scultore alla villa, già riscontrata da Grossi Gondi⁴⁵⁰). Per la villa tuscolana risulta difficile smentire l'ipotesi del Grossi Gondi, il quale aveva visto parte degli affreschi, anche se gli elementi considerati indurrebbero a negarla. Sarebbe altresì da ritenere del tutto improbabile il contributo dei pittori di Bruges nell'appartamento della Retirata, in

⁴⁴⁷ AAG, *Mandati 1568-1570*, f. 77.

⁴⁴⁸ Palesati A. - Lepri N., *Matteo da Leccia*, op.cit., 1999, pp. 63-66. Viene attribuito da questi ai fiamminghi Pieter, Elia e Cornelio il ciclo maltese dei nove affreschi con le *Imprese dei Maestri dell'Ordine*.

⁴⁴⁹ Burresi M.G.-Cecchi A., *Pieter de Witte*, op. cit., 2009., p. 21-22.

⁴⁵⁰ Grossi Gondi F., *Di una villa dei Quintili nel tuscolano*, in "Bollettino della commissione archeologica comunale di Roma", XXVI, 1898.

quanto tale ipotesi non risulta supportata da nessuna documentazione iconografica nè d'archivio.

Le battaglie che sono state prese in considerazione e per le quali è stato suggerito il confronto con i disegni preparatori per gli arazzi di Pieter de Witte, rivelerebbero invece la presenza, in quei settori della decorazione, di uno o più pittori che avrebbero lavorato negli anni seguenti a fianco di Vincent Adriaenssen (1595-1675), detto il Manciola, nel Castello Altemps di Gallese⁴⁵¹ (fig. 5), attivo nella metà del Seicento al Palazzo Altemps di Roma⁴⁵². Si confrontino a tal proposito alcuni affreschi del castello con particolari della Palazzina della Retirata.

Non si dimentichi che le fonti (Van Mander e Baldinucci) descrivono inoltre Cornelio come pittore di paesaggi, non di battaglie.

Mentre gli affreschi che la critica ha ritenuto dipinti da Cornelis de Witte nella Villa Tuscolana non sono più visibili, alcuni paesaggi, a cui probabilmente Grossi Gondi aveva fatto riferimento per i suoi studi, sono presenti nella prima sala della Retirata (tavv. III-IV). Sarebbe di gran lunga più interessante riflettere infatti sulla possibile presenza per questa parte della decorazione di un altro Cornelio tra l'équipe di pittori che lavorava per l'intero ciclo, nativo di Malines e proveniente da Parma: Cornelis Loots.

Nella lista del Bertolotti consultata dal Grossi Gondi mancava questo pittore la cui figura è stata riscoperta solo successivamente⁴⁵³.

4.2.3 *Cornelis Loots tra i cantieri Farnese, Este e Altemps.*

Originario di Malines, il pittore Cornelis Loots è documentato in Italia dal 1563 al 1576 quasi esclusivamente, al servizio dei Farnese⁴⁵⁴. Robertson (1986) rintracciò per prima nei libri *Mastri della corte romana di Alessandro Farnese*, conservati nell'Archivio di Stato di Napoli, diversi documenti riguardanti un generico 'Cornelio

⁴⁵¹ Nicolai F., *Manciola ed altri: due fregi "a battaglie" per Pietro Altemps*, in "Paragone", 59, 79, 2008, pp. 72-80.

⁴⁵² Sull'attività dell'artista a Palazzo Altemps di Roma, si veda ibidem, p. 78, n. 2, con bibliografia.

⁴⁵³ La prima menzione dell'artista riguarda infatti dei pagamenti pubblicati da Hoogewerff nel 1913, cfr. Giannattasio P., *op. cit.*, p. 44.

⁴⁵⁴ Meijer B.W., *Parma e Bruxelles*, Cinisello Balsamo, 1988 e Giannattasio P., *Proposta per Cornelis Loots in Italia*, in "Prospettiva", Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro, 93-94, 1999, vol. II, pp. 44-59.

fiammingo', risalenti al 1567, 1569 e 1570, attivo per il palazzo Farnese di Caprarola⁴⁵⁵. Solo nel 1991 fu pubblicato un documento Farnese datato 1567 in cui è trascritto per intero il nome di Cornelio Lottes⁴⁵⁶. E' stato così possibile riconoscere nella denominazione generica di "Cornelio fiammingo" il pittore di Malines allora divenuto pittore di casa Farnese.

Anche la denominazione del Lottes come "pittore di Sant'Angelo" così come viene citata nei documenti offre un'ulteriore indicazione⁴⁵⁷. Il fratello di Alessandro Farnese, Ranuccio Farnese, rivestiva la carica di cavaliere di Sant'Angelo. Cornelis Lottes doveva lavorare quindi presso i Farnese e in particolare per Ranuccio, il precedente proprietario di Villa Tuscolana chiamata in quel tempo in suo nome Villa Angelina, venduta al cardinale Altemps dal fratello Alessandro dopo la sua morte (1565)⁴⁵⁸. Che ci siano state delle compresenze tra i cantieri dei Farnese e le proprietà Altemps nel territorio tuscolano è indubbio, a partire dagli architetti incaricati dei progetti di ampliamento e di costruzione delle ville. A Villa Tuscolana si riscontra ad esempio nei documenti la presenza di Vignola con suo figlio Giacinto, in seguito, a Villa Mondragone, di Giacomo della Porta⁴⁵⁹. L'idea che il Lottes fosse stato tra i pittori fiamminghi citati nei pagamenti, e che nella sua persona si riconoscesse il "Cornelio" su cui indagò il Grossi Gondi, è un'ipotesi abbastanza suggestiva considerando i cantieri in cui il pittore lavorò in quegli anni. Un Cornelio fiammingo viene citato, oltre che a Caprarola, nei documenti di pagamento per la decorazione del salone di Villa d'Este⁴⁶⁰. Nell'appartamento del cardinale ferrarese, sotto la direzione di Livio Agresti, vengono documentati: Cornelio e Dionisio fiammingo⁴⁶¹; Domenico di

⁴⁵⁵ Robertson C., *"Il Gran Cardinale". Alessandro Farnese, Patron of Arts*, Yale University Press, New Haven and London, 1992 (da Ph. D. Diss, 1986), p. 111, 256 nota 179. I documenti citati in Giannattasio P., *op. cit.*, 1999, p. 45, n. 11.

⁴⁵⁶ De Grazia D., *Bertoia, Mirola, and the Farnese Court*, Nuova alfa ed., Bologna, 1991, p. 58, n. 29. Per il resto dei documenti si veda appendice documentaria in Giannattasio P., *op. cit.*, 1999, pp. 58-59 e Meijer B., *op. cit.*, 1988.

⁴⁵⁷ Uginet F.C., *Le Palais Farnèse à travers les documents financiers: (1535-1612)*, Roma, 1980.

⁴⁵⁸ Il fatto che il pittore fosse denominato pittore di Sant'Angelo, quindi di Ranuccio, morto nel 1565, avvalorava le ipotesi di una sua attività a Roma prima di quella data, come si vedrà più avanti nel testo.

⁴⁵⁹ Cfr. p. 53 nel testo.

⁴⁶⁰ Coffin D.R., *op. cit.*, 1960, pp. 44-45.

⁴⁶¹ Da identificare secondo Coffin con Denis Calvaert, Coffin 1960, nt. 12- 13, p. 44. A Villa d'Este è stata riscontrata la presenza anche di un Giulio pittore da Urbino da Tosini P., *Presenze e compresenze tra Villa d'Este e il Gonfalone*, in *Il Tardo Manierismo a Roma negli anni 1560-1580*, atti del convegno Roma 2003, in "Bollettino d'arte", 132, 2005, p. 49.

Michele⁴⁶² e Matteo da Lecce, anche lui probabilmente attivo per il cardinale tedesco, come considereremo più avanti nel testo.

Il Cornelio di Villa d'Este venne riconosciuto inizialmente da Coffin come uno tra gli artisti di nome Cornelio presenti a Roma in quel periodo: Cornelis Leysens di Antwerp, camerlengo della Confraternita del Campo Santo tra il 1559 e il 1561, morto il 1570; il disegnatore Cornelis Cort, membro dell'Accademia di San Luca; o Cornelius Bogarde, morto a Roma nel 1581⁴⁶³. La mancanza di Cornelis Loots tra il 1567 e il 1569 nei Libri di casa Farnese, avvalora, come supposto da Giannattasio nel 1999, l'ipotesi che i pagamenti per i lavori di Villa d'Este, datati dal 27 marzo al 28 giugno del 1568, si riferissero invece proprio a lui⁴⁶⁴.

In seguito è stata riconosciuta la sua mano in alcuni dipinti di Caprarola⁴⁶⁵. Nel palazzo Farnese, i documenti attestano la presenza di Cornelis Loots nel 1567, 1569-1570⁴⁶⁶. E' stata avanzata l'ipotesi che fossero da riferire all'artista i paesaggi negli affreschi della sala d'Ercole (datati 1569 e variamente attribuiti al Bertoia) e quelli della sala d'ingresso (1567, figg. 6-7)⁴⁶⁷. In seguito gli è stata riconosciuta la paternità anche delle *Storie di Tuscolo* nella loggia Farnese di Grottaferrata (del 1569, figg. 8-9)⁴⁶⁸, e suggerita la mano di Cornelis Loots anche per la decorazione delle sale di Noè e Mosè di Villa d'Este⁴⁶⁹. Infine nel 2006 sono stati riconosciuti all'artista i tre paesaggi del corridoio pompeiano (come già avanzato da Giannattasio, fig. 10) e i paesaggi in medaglioni nella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, che il Loots avrebbe

⁴⁶² Detto il Passignano, lavorerà nella Villa del Cardinale d'Acquaviva, non lontana dalle ville Altemps e la cui costruzione è stata attribuita recentemente a Martino Longhi, architetto del cardinale tedesco in Valsey V., *Una nuova attribuzione a Martino Longhi il Vecchio; La Villa Carafa, oggi Grazioli, di Grottaferrata*, in "Opus. Quaderno di storia dell'architettura e Restauro", 5, 1996, pp. 113-130; ipotesi riportata anche in Lerza G., *L'architettura di Martino Longhi il Vecchio*, Bonsignori edit., Roma, 2002.

⁴⁶³ Cfr. Coffin D.R., *op. cit.*, 1960, p. 44 nota 12.

⁴⁶⁴ Come suggerito da Giannattasio P., *Proposta per Cornelis Loots in Italia*, in "Prospettiva", Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro, 93-94, 1999, vol. II, pp. 44-59.1999.

⁴⁶⁵ Non è da sottovalutare che questo artista, pittore dei Farnese, aveva, prima di Villa d'Este, lavorato anche a Caprarola, la cui decorazione è stata considerata vicina a quella del Casino Belvedere, a cui si riferiva il Grossi Gondi nella prima annotazione precedentemente analizzata, i cui affreschi furono attribuiti dal Lanciani non a caso agli Zuccari. Sui pittori, Acidini Luchinat C., *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Jandi Sapi Editori, Firenze, 1999.

⁴⁶⁶ Cfr. nota 455.

⁴⁶⁷ Cfr. Giannattasio P., *op. cit.*, 1999, fig. 19-20.

⁴⁶⁸ Ibidem, fig. 21-22.

⁴⁶⁹ Giannattasio P., *Il giovane Raffaellino Motta da Reggio Emilia a Roma*, in *Scritti in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, E. Saccomani, Paparo ed., Napoli, 2001, p. 291, non accettata in Tosini P., *op. cit.*, 2005, p. 48-49.

dipinto negli stessi anni in cui lasciò la sua firma nel criptoportico della Domus Aurea⁴⁷⁰. Sono stati inoltre riferiti a lui anche i paesaggi con le stagioni della Seconda sala ducale in Vaticano (1560 ca., fig. 20).⁴⁷¹

Ricostruendo gli spostamenti del Loots in Italia, l'artista fiammingo dovrebbe aver quindi lavorato dapprima a Castel Sant'Angelo nel 1545⁴⁷² e nei Palazzi Vaticani, in seguito a Parma, per tornare attivo a Roma nel 1566 nelle proprietà dei Farnese (1566) e a Caprarola (nella Sala d'Ingresso nel 1567)⁴⁷³. In seguito, nel 1568, fu attivo insieme ad altri pittori a Villa d'Este sotto la direzione di Livio Agresti. Realizzò i quadri con *Le storie di Tuscolo* nel 1569 nell'Abbazia Grottaferrata durante la Commendatura del cardinale Farnese, di nuovo a Caprarola nel 1569 (nella Sala d'Ercole), lo stesso anno in cui è stato proposto un suo intervento anche a Calvi in Umbria, in una delle case Altemps, poi smentito⁴⁷⁴ (fig. 11). Nel 1575-1576 il Loots è documentato infine nella Chiesa di Santa Maria della Pietà in Campo Teutonico, i cui affreschi sono andati perduti⁴⁷⁵. Dopo questa data non si hanno ulteriori tracce del suo lavoro.

Per quanto riguarda un suo possibile intervento nella Villa Tuscolana del cardinale Altemps, in cui compare tra i pagamenti un pittore di nome Cornelio nel 1572, non avendo più gli affreschi, si può solo riflettere sul fatto che in quegli anni il pittore aveva lavorato nel vicino cantiere di Grottaferrata per Alessandro Farnese (1569),

⁴⁷⁰ Dacos N., *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Musée de la Maison d'Erasmus, Bruxelles, 2004, p. 201; Idem., *Entre les ruines et les "vedute": les paysages de Lambert van Noort et de Cornelis Loots*, in "Archivi dello sguardo", 2006, p.54. Per la *naumachia* proveniente dal palazzo distrutto di Paolo III in Campidoglio, cfr. Gironi C., in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, a cura di Bernardini M.G.-Bussagli M., cat. Mostra, Roma (Palazzo Sciarra 25 ott. 2011-12 febr 2012), cat. 8.

⁴⁷¹ Cappelletti F., *Il fregio a paesi*, in "Unità e frammenti di modernità", op. cit., 2012, p. 234, fig. 3 (in riferimento alla ricerca di Giannattasio P., 1954).

⁴⁷² Ibidem.

⁴⁷³ Per la decorazione della Sala d'Ingresso sono menzionati nei documenti altri due pittori: Giovanni da Modena e Girolamo da Montepulciano. Un Giovanni Modenese viene indicato anche in un pagamento del 1572 di Palazzo Altemps di Roma (cfr. Scoppola F., op. cit., 1987, appendice).

⁴⁷⁴ Saporì G., *Van Mander e compagni in Umbria*, in "Paragone", 61, 1990, 483, pp. 10-48.; smentito in Saporì G., op. cit., 2007, pp. 75-76.

⁴⁷⁵ Ne esistono documenti di pagamento ritracciati da Hoogewerff, 1913, vol. II, pp. 307-309, cit. in Mejer B W-De Grazia D., op. cit., 1988, p. 21.

spesso ospite di Marco Sittico⁴⁷⁶. Inoltre, tra le decorazione della Villa ancora conservate agli inizi del XX secolo, vi erano scene sacre, armi e grottesche⁴⁷⁷.

Cornelis Loots fu soprattutto pittore di paesaggi. Tra le opere a lui attribuite, i paesaggi della sala d'Ingresso di Caprarola (figg. 6-7) permettono un confronto con quelli dei miti della seconda sala (tav. XVIII), così come i quadri con le Storie di Tuscolo di Grottaferrata (figg. 8-9) possono essere presi in considerazione per alcuni confronti con i paesaggi della prima sala della Retirata (tav. III-IV). In particolare le due scene di caccia nell'appartamento Altemps risultano caratterizzate da una graduata scalatura di piani prospettici che conduce dal primo piano all'orizzonte, corrispondente a quella dei paesaggi della Storia di Tuscolo la cui attribuzione al Loots è sostenuta da una documentazione certa. Questa tipologia di paesaggi, distanziandosi dalla maniera specificamente fiamminga delle vedute a volo d'uccello, denuncia elementi propri del paesaggismo alla veneta, riscontrabile a Roma nei lavori di Girolamo Muziano (fig. 12), il quale, pochi anni prima del Loots, dipingeva a Villa d'Este con i suoi collaboratori⁴⁷⁸. Di matrice fiamminga rimane invece il gusto anedddotico nella narrazione con personaggi minuti, come le cacce in secondo piano o l'uomo in preghiera. Soprattutto i movimenti dei cacciatori mostrano una vicinanza con le piccole figure nei paesaggi dell'artista bresciano a Villa d'Este e con i frammenti dei paesaggi conservati nella Sala delle prospettive di Palazzo Altemps, dove erano attivi nel 1572 un gruppo di pittori sotto la direzione di Lattanzio Bonastri (fig. 13)⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ Il documento in questione riguarda un periodo (1572) anche tardo rispetto ai pagamenti effettuati agli altri pittori, di cui il Loots poteva già far parte nell'agosto del 1569, quando vengono citati i "tre pittori fiamminghi" (AAG 53, f.66r), proprio negli anni in cui era a Grottaferrata.

⁴⁷⁷ Cfr. appendice 1.9 nel testo.

⁴⁷⁸ Tosini P., *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli. Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri*, in Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 54, 1999, pp. 189-232; Ibidem, Tosini P., *Girolamo Muziano 1532-1592 dalla Maniera alla Natura*, Ugo Bozzi editore s.r.l., Roma, 2008, p.; per i paesaggi anche Catalano D., *La decorazione del Palazzo*, in *Villa d'Este*, a cura di I. Barisi, M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, De Luca, 2003, pp. 33-53; Occhipinti C., *Giardino delle Esperidi: le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Carocci, Roma, 2009.

⁴⁷⁹ I paesaggi nella sala delle prospettive di Palazzo Altemps furono realizzati nel 1572 durante la prima campagna decorativa del palazzo (si veda paragrafo 4.4.3 più avanti nel testo), sotto la direzione di Lattanzio Bonastri, il quale aveva diversi collaboratori e tra questi un Cesare savoiano (ovvero piemontese) probabilmente da riconoscere nel paesaggista Cesare Abrasia. Il documento con la lista dei pittori è pubblicato in Scoppola F., *Palazzo Altemps, op. cit.*, 1987, appendice, p. 271. Cesare Abrasia lavorò a Roma dal 1570 al 1577, quando se ne andò in Spagna dove dipinse nel 1579 le Storie della passione nella cattedrale di Malaga. A Roma intervenne nei cantieri Gregoriani (Sala ducale) insieme a Matteo Brill e Jan Soens (1547-1611). E' citato negli atti di fondazione dell'Accademia di

Anche le figure metamorfizzate allusive al mito di Ciparisso (tav. IV), farebbero pensare alla presenza di un artista fiammingo, che sicuramente lavorò nel cantiere come attestano i documenti da luglio a settembre del 1577⁴⁸⁰, e se non si può confermare che sia stato il Loots, si può ipotizzare almeno la presenza di uno dei suoi compagni a fianco dei quali lavorò nei cantieri precedenti. Il termine del soggiorno del Loots in Italia è datato al 1576, dopo la sua attività in Santa Maria della Pietà in Campo Teutonico, luogo che non doveva essere troppo distante dalla vita e dalle conoscenze della casata tedesca.

Non è da sottovalutare inoltre, per motivi contenutistici, il contributo del pittore di Malines, proposto nel Palazzo del Giardino di Parma a fianco di Girolamo Mirola (†1570) e Jacopo Bertoja (1544-1573) nella decorazione della sala che è stata riconosciuta dell'*Orlando Furioso* (cap. 3, fig. 44)⁴⁸¹.

La mancanza di una documentazione certa, in quanto l'unica volta che compare il suo nome è in riferimento alla decorazione della Villa Tuscolana, induce alla cautela, anche se la sua presenza nel cantiere pittorico della Retirata non risulterebbe discorde rispetto al suo percorso lavorativo.

La vicinanza riscontrata tra i paesaggi dell'appartamento Altemps e quelli di Villa d'Este permette di ipotizzare comunque un fenomeno di osmosi tra i due cantieri, dimostrabile anche dall'attività di altri artisti come Francesco da Volterra⁴⁸². Il Loots inoltre lavorava in équipe per cui non è da escludere la possibile presenza nella Retirata di pittori con i quali aveva avuto contatti nei precedenti cantieri.

Sempre nella Villa tiburtina, negli anni appena precedenti (1567) a quelli in cui compare Cornelis Loots sono documentati, sotto la direzione di Federico Zuccari, due pittori denominati Giulio e Stella⁴⁸³. Il primo, identificato da Coffin con Giulio della

San Luca nel 1593. La sua carriera si concluse in Piemonte dove divenne pittore di camera del duca Carlo Emanuele. Morì nel 1607, cfr. Cappelletti F., *Il fregio a paesi*, in "Unità e frammenti di modernità", *op. cit.*, nota 8. Nella parete est della sala delle prospettive compare una scritta graffita: IOANNES...BAGNA...FECIT, forse da riferire ad un altro pittore che non compare nei documenti.

⁴⁸⁰ Genericamente indicato come pittore fiammingo in AAG, 53, f. 297 e f. 303.

⁴⁸¹ Mentre precedentemente era detta sala di Orfeo, cfr. Mejer B.W., *Pittori italiani e pittori fiamminghi a Parma*, in Meijer B. W., *Parma e Bruxelles*, Cinisello Balsamo, 1988, pp. 11-31.

⁴⁸² Francesco Capriani infatti lavorò a Villa d'Este nel 1570, cfr. Coffin D.R., *op. cit.*, 1960, p. 53, nota 38.

⁴⁸³ Cfr., Coffin D. R., *op. cit.*, 1960, p. 51, n. 34.

Croce, più probabilmente da riconoscere in Gillis Congnet (1535-1599)⁴⁸⁴, pittore di paesaggi tra grottesche che potrebbe rivelarsi, come già indicato dalla critica, nel Giulio citato a Villa Vecchia nel 1569⁴⁸⁵. Nel 1568 Congnet e lo Stella lavorarono a Terni, dove, come riportato da Van Mander, ornarono una sala con grottesche, da riconoscere nelle decorazioni di Palazzo Giocosi (1567). Ai due pittori sono stati attribuiti anche gli affreschi dell'ex Chiesa di San Domenico a Narni (fig. 14), realizzati probabilmente intorno al 1570, quando il governatore della città era Marco Sittico Altemps. I paesaggi rappresentati sulla volta rimanderebbero secondo studi precedenti all'ambiente bolognese, denunciando la conoscenza dei cantieri romani da parte dei pittori. Anche i paesaggi della volta di palazzo Giocosi (fig. 15) non risulterebbero troppo lontani da quelli che al Loots sono stati nel tempo attribuiti.

4.3 Artisti tra Villa d'Este, Mondragone e l'Oratorio del Gonfalone.

L'osmosi tra i cantieri di villa d'Este e quelli del cardinale Altemps si evince non solo dalla compresenza di Cornelis Loots o ipoteticamente di Gillis Congnet, ma anche di altri artisti di cui nel tempo sono stati individuati gli spostamenti.

Tra questi il pittore Matteo da Lecce (1544-1632?), riconosciuto non senza riserve in Matteo da Leccia⁴⁸⁶, documentato prima a Villa d'Este, poi in un altro importante cantiere dell'epoca, l'Oratorio del Gonfalone, e in seguito ricordato da Van Mander nella villa tuscolana del cardinale Altemps.

Nell'Oratorio del Gonfalone, il cui ciclo di affreschi è datato tra il 1568 e il 1577, parteciparono alla decorazione una quindicina di artisti sotto la direzione di Jacopo Bertoja (1544-1574)⁴⁸⁷, il quale aveva già lavorato a Parma con Cornelis Loots, al suo fianco anche in seguito nel palazzo Farnese di Caprarola.

⁴⁸⁴ Saporì G., *op. cit.*, 1990, p. 93, nota 73.

⁴⁸⁵ Cfr. nota 147 nel testo.

⁴⁸⁶ Palesati A. - Lepri N., *Matteo da Leccia. La vita e le opere*, Pomerance, 1999. Sull'artista la più convincente scheda in *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di M. G. Bernardini, Silvana Editoriale, Milano, 2002, pp. 95-98.

⁴⁸⁷ Cfr. M. G. Bernardini, *op. cit.*, 2002, p. 17, anche se non è stato rintracciato il contratto tra la confraternita e il Bertoja (p. 34). Molto probabilmente fu proprio il cardinale Alessandro Farnese,

Tra i membri della confraternita del Gonfalone, veri committenti del ciclo decorativo dell'Oratorio, compaiono altre personalità attive sia per Ippolito d'Este che per Marco Sittico Altemps, come l'architetto Francesco Capriani da Volterra⁴⁸⁸, impegnato tra Villa d'Este e Mondragone, mentre al Gonfalone risulta solo nell'elenco della confraternita. E' stato rilevato come diverse presenze tiburtine avessero lavorato presso il cantiere pittorico del Gonfalone⁴⁸⁹, così come nella Villa Mondragone⁴⁹⁰, tra cui alcune in concomitanza con il ciclo dell'Oratorio.

4.3.1 Matteo da Lecce. Dall'Oratorio del Gonfalone alla fabbrica di Mondragone

Che Matteo da Lecce abbia lavorato nella residenza tuscolana del cardinale Marco Sittico Altemps è attestato da un passo del diario di Karel van Mander. Il biografo/pittore⁴⁹¹ ricorda la partecipazione dell'artista alla decorazione della Villa Mondragone con queste parole: “egli era molto bravo nell'affresco e assai grazioso nel trattare grottesche e altri ornati; anche nel rappresentare vasi antichi e recipienti dei quali alcuni ho già visto al di là di Frascati, a Monte Dragone, nella sala da gioco di un cardinale. Essi erano adorni d'oro, d'argento e di rame, eseguiti con grazia e maestria, fatti a modo di fasci d'armi e di trofei”⁴⁹². La fonte citata descrive il soggetto delle decorazioni e il luogo dove erano state realizzate. Si tratta delle grottesche dipinte nella stanza per il gioco della palla corda, un edificio fatto costruire dal cardinale Marco Sittico, parte del nucleo cinquecentesco della villa la cui edificazione può

protettore della confraternita del Gonfalone negli anni 1565-1589, a suggerire il nome dell'artista parmense per la decorazione dell'Oratorio.

⁴⁸⁸ Cfr. Ivi p. 37 con appendice documentaria n. 1.2.

⁴⁸⁹ Tosini P., *op. cit.*, 2005, pp. 43-58.

⁴⁹⁰ Tra questi forse anche il pittore della cappella di Mondragone (p. 51, nota 173 nel testo), Guido Ghelfi (si veda cap. II, paragrafo 2.2.1) probabilmente da riconoscere in Guidonio Ghelfi dal Borgo, attivo a Villa d'Este (Coffin D.R., *op. cit.*, 1960, si veda tav. 1) e alla Sistina accanto a Matteo da Lecce, cfr. Tosini P., *op. cit.*, 2005, p. 52.

⁴⁹¹ Su van Mander, cfr. De Mambro Santos R., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, introduzione, traduzione e apparato critico a cura di R. de Mambro Santos, Sant'Oreste, Apeiron, 2000.

⁴⁹² Da Vaes M., *Appunti su Karel van Mander sui vari pittori italiani suoi contemporanei*, in “Roma”, IX, 1931, pp. 344-345, dall'estratto *Appunti di Karel van Mander su diversi pittori italiani conosciuti da lui a Roma, dal 1573 al 1577*, in “Atti del 2° congresso Nazionale di Studi Romani”, Roma, 1931. Il luogo viene confuso con la casa Altemps di Calvi nell'Umbria in *L'Oratorio del Gonfalone*, a cura di Bernardini M.G., Silvana Editoriale, Milano, 2002.

essere datata negli stessi anni degli appartamenti del cardinale e del Papa, tra il 1573 e il 1575. L'edificio, insieme alle decorazioni, è andato distrutto senza lasciare tracce forse già in era Borghese per far posto all'essedra di contenimento di fronte alla nuova entrata voluta da Scipione Borghese una volta ampliate le ali della villa che delimitano ancora oggi il cortile interno. Ipotesi persuasiva se si considera la pianta del Grossi Gondi, poi pubblicata anche dalla Ehrlich (cap. 2, fig. 16), che colloca la stanza da gioco negli spazi del Giardino Segreto, a monte della Palazzina, dove oggi è per l'appunto l'essedra voluta dai Borghese⁴⁹³.

Gli ultimi studi sull'attività di Matteo da Lecce hanno contribuito a confermare l'idea di una sua partecipazione alla decorazione delle residenze Altemps sia nel territorio romano che nella bassa Umbria. In particolare, è stata avanzata la proposta di un suo cospicuo intervento nella villa tuscolana di Marco Sittico che riguarderebbe, oltre alla stanza della palla corda, anche l'appartamento della Retirata. Secondo quanto risulta dai documenti dell'archivio Altemps, la decorazione del palazzetto si colloca, come già più o meno acquisito dalla critica, tra gli anni 1576-1578. Nei documenti contabili si susseguono infatti ogni mese pagamenti a non meglio definiti pittori fiamminghi e tedeschi⁴⁹⁴, da riferire, anche se non specificato, agli affreschi della Retirata.

Matteo da Lecce aveva partecipato, qualche anno prima, alla decorazione di Villa d'Este sotto la direzione di Livio Agresti. Il pittore leccese è documentato in un pagamento del 1569⁴⁹⁵, ma probabilmente presente nel cantiere già dal 1568, negli stessi anni in cui vi lavoravano anche il Loots e Palma il Giovane, dal quale fu ritratto in un disegno, datato 1568, realizzato forse proprio durante i lavori di decorazione della villa tiburtina⁴⁹⁶.

Dal 1575 Matteo fu attivo anche nell'Oratorio del Gonfalone (fig. 16)⁴⁹⁷. In particolare il pittore lavorò nell'Oratorio a marzo del 1575, a gennaio ed aprile del 1576, mentre

⁴⁹³ Di cui è crollata una parte.

⁴⁹⁴ Tra questi compare solo una volta il nome di Gaspare.

⁴⁹⁵ Coffin D.R., 1960, p. 44 e p. 61 n. 61.

⁴⁹⁶ La presenza di Palma il Giovane in Coffin D.R., *op. cit.*, 1960 p. 62; Tosini P., *op. cit.*, 1999, pp. 219-220; Catalano D., *op. cit.*, 2003 p. 43; Tosini P., *op. cit.*, 2008, p. 108.

⁴⁹⁷ Cfr. *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di M. G. Bernardini, Silvana Editoriale, Milano, 2002, appendice, p. 224, appendice 3.9 - 3.13.

un documento del 1581 attesta la sua richiesta, negata dai confratelli, di esservi riammesso dopo aver abbandonato il cantiere⁴⁹⁸.

Conformemente a questa documentazione e a quella dell'archivio Altemps (riguardo sia Villa Mondragone che la Palazzina della Retirata), senza tralasciare le parole di Van Mander, si può cercare di chiarire quale potrebbe essere stata l'area di intervento di questo artista nella villa tuscolana.

Il gioco della palla corda esisteva nella Villa già nel 1573, quando vennero acquistate tre porticelle⁴⁹⁹, probabilmente per la stanza a cui si riferiva van Mander. Anche se la costruzione è da riferire agli anni del cantiere della Villa Mondragone (1573-1575), la sua decorazione potrebbe essere successiva. Infatti in alcuni pagamenti inerenti la Retirata compaiono menzionate delle spese anche nella stanza da gioco, a testimoniare che il cantiere rimase in opera per diversi anni⁵⁰⁰. Tenendo conto di queste date si potrebbe supporre un intervento decorativo in un periodo appena precedente ai lavori dell'appartamento di Roberto o nei primissimi anni di questi, e probabilmente, vista la prossimità di tempo e di spazio tra i due cantieri, potrebbe essere attribuita alla stessa équipe di pittori.

Considerando che Van Mander doveva aver visto le grottesche di Matteo da Lecce prima del 1577, anno della sua partenza dall'Italia, quest'ultimo potrebbe avervi lavorato o prima del 1575, o dopo i lavori al Gonfalone. Solo un pagamento ritrovato in archivio Altemps attesta l'attività di un pittore poco prima del 1576 (anno in cui iniziarono i lavori della Retirata), in particolare a dicembre del 1575 per ventiquattro giornate di lavoro⁵⁰¹. Non viene specificato il nome del pittore né il luogo preciso dell'intervento ma credo sia con molta probabilità da individuare proprio nella decorazione di Matteo da Lecce per la stanza della palla corda di cui riferisce van Mander.

Prima di partire per Malta, lo stesso artista contribuì forse anche alla decorazione dell'appartameno della Retirata. La sua presenza potrebbe essere pensata per decorazione a grottesche con fasci d'armi, che ricordano la descrizione di van Mander per quelle nella stanza della palla corda, e nei settori centrali delle volte. Alcuni

⁴⁹⁸ Cfr. Bernardini M.G., *op. cit.*, 2002, p. 95.

⁴⁹⁹ AAG 56, *Spese diverse per il governo della Villa Tusculana 1572-1594*, f. 53.

⁵⁰⁰ AAG 53, *Instrumenta Villa Tusculana e Mondragone 1572-1578*, f. 297.

⁵⁰¹ Ivi, f. 205 (in appendice 1.8).

soggetti rimandano ai disegni del suo maestro Michelangelo, non necessariamente da considerare suoi autografi, vista la discrepanza stilistica con altre sue opere di poco precedenti (fig. 16), ma probabilmente da attribuire a qualche collaboratore che in seguito potrebbe anche averlo seguito a Malta (anche gli affreschi di Malta infatti, pur se attribuiti a Matteo, mostrano una cifra stilistica del tutto diversa da quella degli affreschi dell'artista al Gonfalone).

Non è in contraddizione con questa ipotesi la tesi di Vaes, che nel 1931 stabiliva una datazione per gli appunti di van Mander riguardanti il soggiorno romano tra la fine 1575 e gli inizi del 1576. Tutte le date coinciderebbero: Van Mander potrebbe aver visto le grottesche della stanza da gioco (eseguite nel dicembre 1575) agli inizi del 1576 descrivendole nel suo diario prima di partire da Roma⁵⁰².

Potrebbero essere stati i lavori all'Oratorio il tramite attraverso il quale il pittore giunse nel tuscolano, o più probabilmente la relazione intessuta con il gruppo di pittori attivi nella decorazione di Villa d'Este tra il 1568 e il 1569.

Alcuni studiosi hanno proposto di riconoscere un primo incarico a Matteo da Lecce dal cardinale Marco Sittico Altemps già nel 1569⁵⁰³ per la decorazione della residenza di Calvi in Umbria, a seguito della quale, grazie allo stesso cardinale, divenuto suo protettore, il pittore avrebbe ottenuto la commissione per i lavori della Sistina in Vaticano (fig. 17)⁵⁰⁴. Alla Sistina Matteo da Lecce lavorò con Guidonio Guelfi da Borgo⁵⁰⁵, il cui intervento è riconosciuto nell'arcangelo Michele della *Lotta dei*

⁵⁰² Secondo quanto riportano Tra il 1576 e il 1577 Matteo da Lecce eseguì inoltre i ritratti dei cardinali Marco Sittico Altemps, Alessandro de' Medici e di Papa Boncompagni. A quel tempo quindi i rapporti tra il pittore e questi personaggi potevano essere già stabiliti.

⁵⁰³ Palesati A. - Lepri N., *Matteo da Leccia. La vita e le opere*, Pomerance, 1999. Secondo Palesati e Lepri Matteo da Leccia avrebbe conosciuto Marco Sittico Altemps nel 1555 ca, quando era soldato dell'esercito insieme a suo fratello Jacopo Annibale. In quell'anno si trovò nei pressi di Siena. In tale occasione l'Altemps acquistò dalla famiglia Crivelli Scarampi estesi appezzamenti di terreno a Paterno, tra la Val di Pesa e la Val d'Era. Sarebbe secondo loro una testimonianza di questo (mentre è semplicemente attestato dai documenti che possedettero quelle terre) un frammento di ceramica rinvenuto durante uno scavo recente decorato con lo stemma Altemps nella Rocca Silliana, nei pressi di Pomerance, dove le milizie imperiali stabilirono quartiere), ipotesi improbabile visto che, secondo le loro ipotesi, negli stessi anni Matteo doveva trovarsi già nella bottega di Michelangelo. Sarebbe inoltre ancora da accertare la loro tesi di riconoscere Matteo da Lecce in Matteo da Leccia verso la quale la critica non si è espressa favorevolmente. secondo gli stessi, sarebbero da attribuire a Matteo da Lecce anche le decorazioni ad affresco dei palazzi di Soriano nel Cimino e Bassano Romano.

⁵⁰⁴ Palesati A. - Lepri N., *op. cit.*, 1999, p. 41-43., riportato in Bernardini M.G., 2002, p. 95.

⁵⁰⁵ Cfr. p. 51, nota 173 nel testo.

*demoni sul corpo di Mosè*⁵⁰⁶ simile ad uno dei cavalieri raffigurati nella sala III della Retirata (tav. XXIII). A lui sono state attribuite inoltre le grottesche del palazzo di Soriano, considerate simili a quelle della Retirata, anche se di più ampio respiro. Attribuzione difficile da confermare visto che le uniche grottesche che si conoscevano dell'artista sono andate distrutte insieme alla stanza della pallacorda di Mondragone⁵⁰⁷. Non è possibile confermare la presenza dell'artista in queste sedi ma tale ipotesi invita comunque a riflettere sulle decorazioni delle due residenze non del tutto estranee ai cantieri considerati fino ad ora.

4.3.2 Van Mander, la Retirata e i cantieri dell'Umbria meridionale.

Karel van Mander, in Italia dal 1573 al 1577, lascia, attraverso le pagine del suo diario, numerose testimonianze sia sulle decorazioni realizzate in quel periodo a Roma che sugli artisti che all'epoca lavoravano in città. Il passo in cui van Mander riferisce delle decorazioni della stanza da gioco del cardinale Altemps, ha fatto supporre alla critica una partecipazione del biografo/pittore alla decorazione della villa. Si legge infatti in uno degli articoli di Vaes del 1931: "Più sicura è la parte presa da van Mander alla decorazione della villa del cardinale Marco Sittico in Embs, meglio conosciuto con il nome di Altemps, a Mondragone. Karel van Mander descrive in maniera così dettagliata l'opera di Matteo da Lecce in una sala da gioco della villa ed è d'altra parte così informato dell'attività altrove di quest'artista, legato in amicizia con lui - cercherà di raggiungerlo a Malta -, che è legittimo dedurre che furono compagni di lavoro e che le grottesche e i paesaggi realizzati a Mondragone siano stati realizzati con l'aiuto di

⁵⁰⁶ Tosini P., *op. cit.*, 2005, pp. 52-53.

⁵⁰⁷ I paesaggi, sono stati invece confrontati a loro volta con quelli della Torre dei venti in Vaticano (1580-1582). Gli studiosi stabiliscono un rapporto di Marco Sittico con il Pomerancio e i fratelli Brill Suppongono che fu incaricato proprio Marco Sittico di gestire i cantieri affidati ai pittori pomerancini avendo abitato nei palazzi papali durante i lavori di ristrutturazione del suo palazzo in Sant'Apollinare ed essendo in buoni rapporti con il pontefice Gregorio XIII. La relazione tra gli Altemps e Nicolò Pomerancio si era avuta già con l'allestimento delle feste vaticane organizzate dal prelado nel 1565 in occasione delle nozze di Jacopo Annibale Altemps e Ortensia Borromeo di cui si ha testimonianza in un libro di disegni di Matteo da Lecce conservati nel Comune di Pomerance. Da Palesati Lepri, 1999, p. 144, n. 5.

van Mander”⁵⁰⁸. Questa considerazione venne accettata favorevolmente dagli studiosi che inclusero van Mander anche tra i pittori attivi nella Retirata⁵⁰⁹.

L’ipotesi non è stata però supportata né da una documentazione certa né tantomeno da un confronto stilistico tra gli affreschi della Retirata e le opere che l’artista realizzò in Italia, tra cui si conosce solo la decorazione di Palazzo Spada a Terni, alla quale lavorò nel 1575 raffigurando episodi della Strage di Parigi ripresi da quelli del Vasari nella Sala Regia in Vaticano (fig. 18)⁵¹⁰. A Terni van Mander era giunto forse tramite Livio Agresti e vi lavorò con una équipe di pittori, tra cui Gaspar Heuvick ed altri, i cui nomi sono stati indicati solo in maniera ipotetica⁵¹¹.

A Terni il pittore/biografo riferisce del lavoro di altri artisti fiamminghi come quel Gillis Congnet (forse da riconoscere nel Giulio di Villa Vecchia) e lo Stella (menzionato insieme a Giulio nel 1567 in documento di pagamento per i lavori di Villa d’Este a Tivoli), che vi avevano dipinto una pala d’altare ad affresco e una stanza con “grottesche alla bizzarra maniera francese”, da riconoscere negli affreschi di Palazzo Giocosi (1567)⁵¹². Questi presentano infatti una decorazione di gusto francese cosiddetta a cuir, un repertorio ornamentale diffuso da Fontainebleau che negli anni settanta del cinquecento sarà utilizzato nelle decorazioni di alcune delle più importanti residenze dell’epoca, tra cui anche villa d’Este, il palazzo di Caprarola, la Retirata, la Casina Gambara a Bagnaia.

Van Mander era stato allievo di Pietro Vlerick, il pittore che animò i paesaggi di Muziano a Villa d’Este. Forse proprio sollecitato dal suo maestro, intraprese il viaggio in Italia e trascorse a Roma il periodo compreso tra la metà del 1574 e gli inizi del 1576⁵¹³. Gli affreschi che secondo gli studiosi furono da lui eseguiti nel palazzetto della Retirata (grottesche e paesaggi) dovrebbero quindi appartenere a quel periodo,

⁵⁰⁸ Vaes M., *Le séjour de Carel van Mander en Italie (1573-1577)*, Extrait du recueil “Hommage à Dom Ursmer Berlière” 1931, pp. 236-237.

⁵⁰⁹ Da Tarditi L., *op. cit.*, 1980, p. 115 a Palesati e Lepri 1999, p. 64.

⁵¹⁰ Su Van Mander in Italia e gli affreschi di Palazzo Spada a Terni vedi Saporì G., *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, Electa, Milano, 2007.

⁵¹¹ Tra questi Daniele Argentieri, Matteo da Lecce, Girolamo Lupocci da Montepulciano e altri, vedi Saporì G., *op. cit.*, 2007, p. 41.

⁵¹² La pala è stata riconosciuta in quella della cattedrale di Terni, vedi Saporì G., *op. cit.*, 2007, pp. 81 e sgg.

⁵¹³ In particolare da maggio-giugno del 1574 a maggio-giugno del 1576, in Vaes M., *Le séjour de Carel van Mander en Italie (1573-1577)*, Extrait du recueil “Hommage à Dom Ursmer Berlière” 1931, p.222.

mentre, come ho documentato, sono da riferire agli anni tra il 1576 e il 1579 e poichè a maggio del 1576 van Mander partì da Roma, risulta abbastanza improbabile una sua partecipazione attiva nella decorazione⁵¹⁴.

Altre vicende personali del biografo offrono dettagli interessanti. Partendo da Roma, van Mander passò per Firenze, dove incontrò di nuovo i de Witte nell'anno 1577⁵¹⁵, periodo in cui si lavorava alla decorazione dell'appartamento della Retirata, dove anche loro a quanto pare non erano presenti⁵¹⁶.

Anche Saporì, nel 1990, esprimeva la sua perplessità sulla partecipazione dell'artista agli affreschi della Retirata per motivi di datazione, proponendo il nome di un altro pittore: Gaspar Heuwick (allievo di Giacomo di Graticcio e del Costa a Mantova)⁵¹⁷. La studiosa suggeriva dei confronti tra la caduta di Fetonte (tav. XI) e il San Michele Arcangelo di Molfetta (fig. 19), tra i telamoni della seconda sala della Retirata e i personaggi dell'Adorazione dei Magi di Ruvo⁵¹⁸. In effetti sappiamo che Gaspar Heuwick fu compagno a Roma di van Mander e che lo affiancò a Terni nel 1575. Insieme avrebbero inoltre dovuto raggiungere Matteo da Lecce a Malta⁵¹⁹.

Mentre Van Mander lasciò prima Roma e poi l'Italia, il suo compagno Gaspare rimase a Roma fino al 1580, quando si trasferì in Puglia⁵²⁰. Proprio a lui sarebbe potuto riferirsi, secondo la studiosa, il documento di casa Altemps che attesta un pagamento al pittore Gaspare a febbraio del 1576⁵²¹. In realtà le vicinanze stilistiche tra le figure degli affreschi della Retirata con quelle delle opere attribuite ad Heuwick, non risultano tali da poter confermare una sua presenza nel cantiere pittorico del cardinale tedesco,

⁵¹⁴ Inoltre mi sembra plausibile che se van Mander avesse partecipato agli affreschi della Retirata avrebbe almeno accennato alla decorazione dell'appartamento così come per la stanza della palla corda.

⁵¹⁵ Vaes M., *op. cit.*, 1931, pp. 239.

⁵¹⁶ Si tratta di un'ulteriore prova che né Cornelio de Witte né van Mander stavano lavorando nel cantiere. Da Firenze poi van Mander partì per Vienna, dove lo attendeva Spranger. Dopo aver attraversato gli Appennini, lasciò la rotta di Venezia e attraverso Modena e Mantova si diresse verso Verona, Trento, il Brennero e Innsbruck. A maggio-giugno fu a Krems. Nell'autunno del 1577 rientrò a Meulebeke, in Vaes, *op. cit.*, 1931, p. 239-240.

⁵¹⁷ Saporì G., *Van Mander e compagni in Umbria*, in "Paragone", 61, 1990, 483, pp. 13.

⁵¹⁸ Figure in Calò M.S., *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari, 1969, figg. 144 e 152.

⁵¹⁹ Sul rapporto tra Gaspar Heuwick e van Mander si veda Vaes M., *op. cit.*, 1931, pp. 234-235.

⁵²⁰ Nel 1588 tornò nei paesi Bassi e poi di nuovo in Puglia dove morì nel 1619. Sul pittore: Calò M. S., *L'attività pugliese di Gaspar Heuwick pittore fiammingo*, in "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", 1962, fasc. XXXIV, pp. 457-479; Calò M.S., *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Bari, 1969.

⁵²¹ In AAG 53, f. 211v, Saporì G., *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, Electa, Milano, 2007.

avvalorata dal fatto che la sua mano non è stata rintracciata nelle altre residenze Altemps in cui si lavorava in quegli anni⁵²².

Per il Gaspare della Retirata è stata in seguito proposta l'identificazione con il pittore austriaco Kaspar Memberger (1555-1618) originario di Costanza, a Roma tra il 1576 e il 1581, e attivo per la famiglia Altemps anche in territorio tedesco su cui si avrà modo di discutere in seguito.

4.4 I cantieri pittorici delle altre residenze Altemps.

Il ciclo di affreschi dell'appartamento della Retirata di Mondragone, rimane la più importante testimonianza di cantiere pittorico cinquecentesco tra gli edifici che facevano parte dello 'Status Tusculanus' Altemps, a cui si lega senza dubbio parte della cappella di San Gregorio della Villa Mondragone e le decorazioni perdute di Villa Tuscolana. Come indicato precedentemente, il cardinale Marco Sittico Altemps possedeva in territorio romano altre residenze, nelle quali sono presenti ancora oggi delle decorazioni. Lo studio del ciclo pittorico della Retirata non può prescindere da un'analisi di queste pitture e degli artisti che vi lavorarono, viste le possibili tangenze tra i diversi cantieri. La casa Altemps di Calvi, nella bassa Umbria, presenta alcune decorazioni per cui è stato già proposto un confronto con gli affreschi della Retirata. Il ciclo di Soriano nel Cimino, qualora si riscontrasse una committenza Altemps per le decorazioni superstiti, sarebbe tuttavia posteriore rispetto agli affreschi tuscolani, come anche il fregio nel Castello di Gallese. Il cantiere pittorico che offre più interessanti elementi di contatto con quello della Retirata rimane la decorazione pittorica del Palazzo Altemps di Roma, ma alcuni di quelli citati permettono di aggiungere informazioni sul movimento di pittori alle dipendenze del cardinale tedesco e della sua famiglia.

⁵²² Tra cui palazzo Altemps, cfr. Scoppola F., *op. cit.*, 1987, si veda appendice documentaria. Anche nel recente contributo della stessa studiosa che aveva proposto l'identificazione nel 1990 sembra abbandonare l'attribuzione, cfr. Saporì G., *op. cit.*, 2007, p. 89 nota 8.

4.4.1 I paesaggi con eremiti di Casa Altemps a Calvi.

La casa Altemps di Calvi fu acquistata dal cardinale tedesco probabilmente prima del 1569, come attesterebbe la data indicata sulla decorazione della volta del salone⁵²³. Al centro campeggia lo stemma del cardinale Altemps. Spiccano tra le grottesche le due scene con gli eremiti, S. Antonio e S. Girolamo (fig. 11a,b), raffigurati all'interno di paesaggi entro cornici tornite da figure femminili a monocromo bronzeo, secondo i modelli già utilizzati a Fontenbleau, Parma e Roma. La decorazione del salone di Calvi, con grottesche, simboli araldici, trofei d'armi, figure allegoriche e paesaggi, propone un modello già in uso nelle dimore della metà del Cinquecento e che continuerà ad esplicarsi per tutto il secolo. I motivi decorativi, tra cui le grottesche con animali fantastici, come anche i paesaggi con gli eremiti, svelano la presenza di maestranze nordiche. I paesaggi con gli eremiti presenti nella volta sono stati messi in relazione con i dipinti di Bartholomeo Spranger conservati a Karlsruhe⁵²⁴, suggerendo di individuare l'autore degli affreschi di Calvi tra i pittori provenienti dalla scuola emiliana e in contatto con la cultura artistica romana della metà del Cinquecento. La presenza di Cornelis Loots, avanzata quando era ancora molto limitata la conoscenza della sua attività in Italia⁵²⁵, è stata poi esclusa per incompatibilità stilistica tra i paesaggi della volta umbra e gli affreschi con le sue *Serie di Tuscolo* nella loggia Farnese dell'Abbazia di Grottaferrata⁵²⁶.

I paesaggi, tra cui quelli con i santi eremiti, trovarono fortuna nelle decorazioni ad affresco dagli anni settanta del Cinquecento divenendo una delle caratteristiche distintive dei cantieri gregoriani (Logge, Torre dei Venti etc.). Tra le prime rappresentazione di paesaggi, da riferire agli anni '60, si ricorda la seconda sala ducale in Vaticano dove sono rappresentati paesaggi allusivi alle quattro stagioni attribuiti dapprima a Matteo da Siena (dal Baglione), e per i quali in seguito è stata proposta

⁵²³ Saporì G., *Van Mander e compagni in Umbria*, in "Paragone", 61, 1990, 483, pp. 33-34; Idem, *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, Electa, Milano, 2007, pp. 75-77.

⁵²⁴ Ivi, *op. cit.*, 2007, p. 143.

⁵²⁵ Idem, *op. cit.*, 1990, p. 10-48.

⁵²⁶ I documenti sono stato pubblicati da Giannattasio P., *Proposta per Cornelis Loots in Italia*, in "Prospettiva", 93-94, 1999, Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro, vol. II, pp. 44-59. Su Cornelis Loots, cfr. paragrafo 4.2.3 nel testo.

l'attribuzione al Loots (fig. 20)⁵²⁷. I paesaggi con gli eremiti furono raffigurati, negli stessi anni in cui venivano dipinti a Calvi, nella Camera della Penitenza nel palazzo Farnese di Caprarola (1569-1572). Più tardi risultano invece quelli nella Sala della Penitenza di Giacomo Boncompagni nel Palazzo dell'Isola a Sora (1597-1600)⁵²⁸, dove le immagini riconoscono un precedente iconografico nelle incisioni di Johann Sadeler tratte in gran parte dal *Trophaeum vitae solitariae* (1588). Per la diffusione del genere, fondamentali si rivelarono infatti le raccolte di incisioni, tra cui le illustrazioni di Johann e Rafael Sadeler nella raccolta della *Solitudo, sive patrum eremicolarum*; realizzate su disegno di Marten de Vos (poi riprese dallo Spranger) e pubblicate a più riprese fino al 1600. Contribuirono inoltre alla diffusione del genere in Italia in età gregoriana le scene di eremiti di Girolamo Muziano incise da Cornelis Cort (1573)⁵²⁹. Sia i dipinti di Calvi che quelli di Caprarola risultano precedenti alle raccolte di incisioni (1567-1569). L'elemento che caratterizza le scene di Calvi è certamente il santo eremita che risulta più piccolo rispetto agli esempi precedenti, lasciando spazio al paesaggio che si apre verso l'orizzonte, proprio come, agli inizi del Seicento nei paesaggi con eremiti di Paul Brill in Santa Cecilia e nei paesaggi dello stesso e di Jan Brueghel per Federico Borromeo⁵³⁰. La presenza nella decorazione di santi che abbandonano tutto per una vita ascetica e di preghiera, oltre a suscitare un senso di serenità, diventavano per l'osservatore un invito alla riflessione e alla meditazione. Di solito infatti nelle residenze venivano utilizzate in sale private come gli studi. Il fatto che a Calvi si trovassero nel salone, non doveva comunque stupire, visto che il

⁵²⁷ Cappelletti F., *Ancora su Paul Brill intorno al 1600. Qualche osservazione sul paesaggio con storie sacre, la tradizione degli eremiti e un nuovo committente*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Gangemi, Roma, 2003, pp. 9-28.

⁵²⁸ Viscogliosi A., *Giacomo I Boncompagni e la Stanza della Penitenza: un ciclo di affreschi nel Sorano all'epoca del Baronio*, in *Baronio e l'arte*, ed. R. De Maio, Sora, 1985, pp. 551-568.

⁵²⁹ Jones P.M., *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge University Press, 1993, (Trad. It., Milano, 1997), n. 169, indica erroneamente l'opera di Muziano ispirata a Cort; Gli eremiti di Muziano in Tosini P., *Girolamo Muziano e Gregorio XIII: un rapporto privilegiato*, in *Unità e frammenti di modernità*, op. cit., 2012, pp. 294-297. Per le incisioni di Cornelis Cort da Girolamo Muziano si vedano indicazioni bibliografiche in Cappelletti F., op. cit., 2003, nota 25.

⁵³⁰ Cappelletti F., op. cit., 2003, p. 13. Più tardi i dipinti raffiguranti i martiri di Tarquinio Ligustri in San Vitale datati 1598-1599, (cfr. Ibidem, p. 9 e Zuccari A., *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Roma, 1984, pp. 162-164) e quelli dello stesso artista a Palazzo Besso (Guerrieri Borsoi M.B., *Palazzo Besso. La dimora dai Rustici ai Paravicini e gli affreschi di Tarquinio Ligustri*, Colombo Duemila, Roma, 2000), mostrano la diffusione del genere anche nel secolo successivo.

committente era un cardinale. In seguito tali soggetti verranno raffigurati soprattutto in luoghi sacri, come nella già citata chiesa di San Vitale e nella cappella di Santa Cecilia a Roma ad opera di Paul Brill (1598-1600). Dello stesso periodo ne esistono anche esempi oltralpe, in luoghi non lontani dalla sfera d'influenza del cardinale tedesco: nell'oratorio di Wolf Dietrich von Raitenau, arcivescovo di Salisburgo (1598-1612, fig. 21)⁵³¹; e nella decorazione della chiesa francescana (fig. 22) della residenza di Salisburgo, dove risiederà anche Marco Sittico Altemps (1612-1619). Entrambi discendevano dalla famiglia Altemps, il primo da parte di Elena, sorella di Marco Sittico, il secondo da parte di Ortensia Borromeo e Jacob Annibale Altemps (Tav I cap. 1). Nella volta dell'Oratorio di Wolf Dietrich della chiesa francescana di Salisburgo, sono raffigurati tra una decorazione in stucco bianco e dorato, quattro paesaggi con eremiti e figure allegoriche in monocromo (fig. 23a,b,c,d). I pittori che eseguirono i paesaggi si rifecero agli stessi precedenti iconografici e in particolare alla serie di incisioni *Solitudo*. Non si conoscono gli autori ma sembrano vicini ai paesaggi raffigurati nelle decorazioni romane dell'ultimo quarto del Cinquecento, tra cui anche Palazzo Altemps (Sala delle stagioni, figg. 24-25). Per le decorazioni della residenza arcivescovile di Salisburgo è stato suggerito, in particolare in riferimento alle grottesche della Sala terrena, il nome di Kaspar Memberger, lo stesso pittore proposto per la Retirata⁵³². In effetti alcuni elementi come le figure femminili con il ventre rigonfio nei rilievi a monocromo, avvicinerebbero le decorazioni a quelle tuscolane. Risulta evidente come l'arcivescovo Wolf Dietrich von Raitenau, e il suo successore Marco Sittico, siano stati fortemente influenzati dai precedenti cicli pittorici romani e in particolare dalla decorazione delle residenze di Marco Sittico, tra cui anche il

⁵³¹ Predecessore di Marco Sittico Altemps per l'arcivescovato di Salisburgo, Wolf Raitenau (a Roma tra il 1575 e il 1581) era tra gli alunni del Collegio Germanico nel 1576, gli venne affidata la diocesi di Costanza nel 1581 e fu nominato arcivescovo di Salisburgo nel 1587, cfr. Grillitsch N.M., *Zur Ausstattungsgeschichte der Residenz in Salzburg von 1587 bis 1619*, nota 8, in *Die Salzburger Residenz 1587 – 1727: Vision und Realität Harn*, in *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LXIII, Heft ½, Horn, Berger, 2009. Nel periodo in cui frequentò il Collegio doveva aver visitato anche il palazzo del cardinale tedesco (membro della congregazione germanica e protettore del Collegio) alla cui decorazione fanno riferimento degli affreschi del palazzo, si veda a proposito cap. IV nel testo.

⁵³² Bstieler S., *Die Sala Terrena der Salzburger Residenz und ihre Ausstattung*, in *“Die Salzburger Residenz”*, op. cit., 2009, p. 91.

Palazzo di Roma dal quale è ripreso il pergolato della loggia in una delle sale del palazzo arcivescovile di Salisburgo (figg. 26-27)⁵³³.

4.4.2 Alcune considerazioni sugli affreschi di Palazzo Giustiniani a Bassano Romano.

A lungo si è discusso della controversa vicenda dell'acquisto del feudo di Bassano da parte di Marco Sittico Altemps nel 1579⁵³⁴.

Alcuni elementi decorativi presenti sia nella cappella che nelle stanze dell'appartamento adiacente, denominate "Stanze delle stagioni", permettono di rilevare delle possibili tangenze con le maestranze attive per gli Altemps. Le relazioni con i cantieri della famiglia si potrebbero rilevare da un dettaglio della decorazione in stucco del Camerino del Paradiso, cappella nell'ala sud-est del piano nobile del palazzo, datata negli anni Settanta del Cinquecento (fig. 28)⁵³⁵. Le teste caprine che decorano le cornici del soffitto, interpretate di recente come simboli della capra amaltea⁵³⁶, seguono uno schema simile a quello presente nella *Retirata*, dove agli angoli della cornice del quadro centrale della seconda sala (sala dell'*Orlando furioso*) decorano la finta cornice delle teste caprine (allusive alla famiglia Altemps) in linea con delle grottesche, tra cui si potrebbe riconoscere la dea Diana efesina (così come a Bassano) nella figura con le torce⁵³⁷. Gli artisti attivi nel camerino di Bassano erano

⁵³³ Cfr. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LXIII, Heft ½, Horn, Berger, 2009, pp. 40-41. In generale influenzati dalla cultura artistica italiana, per la loro provenienza e formazione, i principi arcivescovi di Salisburgo commissionarono tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento importanti imprese costruttive e decorative nella città ingaggiando architetti e artisti italiani, attivi sia per il Duomo e i palazzi cittadini, che per le residenze estive come il caso del Castello di Hellbrunn.

⁵³⁴ Cfr. pp. 24-25 nel testo.

⁵³⁵ La datazione del camerino è stata stabilita in base al fatto che non sono stati rintracciati documenti dell'Archivio Giustiniani sui lavori della cappella, come afferma la Brugnoli in Brugnoli M.V., *op. cit.*, 1957, p. 242, forse perché non fu una loro commissione. Uno studio più accurato della documentazione riguardante il palazzo e delle diverse famiglie che lo possedettero, aiuterebbe a ricostruire il periodo tra il 1580 e il 1595.

⁵³⁶ In Anselmi S.E., *La committenza Anguillara – Orsini nel palazzo di Bassano Romano. Ascendenze ligoriane e zuccaresche nel Camerino del Paradiso*, in "I Beni Culturali, tutela, valorizzazione e attività culturali", Anno XV, Numero 2, Marzo-Aprile 2007, pp. 47-52. Lo studioso vede nell'animale il simbolo della capra amaltea con un rimando al mito di Pan e alla totalità dell'universo, già raffigurato nel mondo sottostante, da lui interpretato come un disco lunare. In realtà molte raffigurazioni di questa divinità, soprattutto nella versione greca, presentano come attributi degli animali tra cui il leone o la capra ed elementi vegetali come le rose.

⁵³⁷ Diana Efesia infatti, dea della luce viene raffigurata anche mentre tiene in mano delle torce.

sicuramente a conoscenza delle decorazioni di Villa d'Este, come rivela il quadro centrale della volta (attribuito dalla Brugnoli ad un allievo del Bertoja) che ricorda chiaramente quello sopra l'altare della cappella della villa tiburtina, cantiere pittorico da cui provenivano alcuni degli artisti presenti anche, come è stato dimostrato, nelle fabbriche tuscolane del cardinale Altemps.

La decorazione della cappella di Villa d'Este è attribuita a Federico Zuccari con "diversi pittori e stuccatori" (1572), tra i quali è stato fatto solo il nome di Raffaellino da Reggio⁵³⁸. Sempre nel palazzo di Bassano, gli affreschi che decorano le stanze delle Stagioni prossime al Camerino del Paradiso sono attribuite ad Antonio Tempesta (1555-1630) e realizzate tra il 1603 e il 1605, in seguito all'acquisto del palazzo da parte dei Giustiniani⁵³⁹.

Questo artista, allievo dello Stradano, durante la sua carriera, che lo vide a Roma dal 1572 attivo nei cantieri di Gregorio XIII⁵⁴⁰, ebbe sicuramente occasione di entrare in relazione con gli Altemps. In particolare il rapporto con Gian Angelo Altemps può essere confermato da una dedica incisa per lui in apertura di una serie di incisioni di battaglie (fig. 29), genere in cui l'artista si cimentò dopo il primo decennio del XVII secolo raffigurando in particolare miti, scene di caccia e battaglie. Già è stata riscontrata la vicinanza tra le sue incisioni e alcune scene della decorazione ad affresco nel piano nobile del palazzo di Gallese, altra proprietà Altemps acquistata nel 1579 dal cardinale Madruzzo insieme al palazzo di Soriano. Tra queste, la somiglianza già individuata da Nicolai tra la scena di battaglia del salone con alcune battaglie precedentemente ideate dall'incisore⁵⁴¹, si consolida confrontando anche il trionfo di David nella stessa stanza (fig. 30) con il Trionfo facente parte della serie di incisioni

⁵³⁸ Tosini P., *op. cit.*, 2005, p. 47, n. 16. La cappella si trova a fianco della più tarda (primi anni del XVII secolo) stanza della Caccia, completamente decorata con grandi scene ad affresco rappresentanti paesaggi e scene di caccia, genericamente attribuita ad Antonio Tempesta, ma da riferire forse ad altri artisti documentati alla villa agli inizi del XVII secolo, come Giovanni Guerra a Pietro Contini, Rinaldo Lombardo, Francesco Nappi, cfr. Catalano D., *op. cit.*, 2003, nota 6.

⁵³⁹ Danesi Squarzina S., *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda il terreno di elaborazione dei generi*, Lithos edit., Roma, 1995-1996, p. 18.

⁵⁴⁰ Si ricordi anche la sua attività a Bagnaia, cfr. Bonelli M.G., *Un ciclo 'nordico' nel Lazio del secondo Cinquecento: Antonio Tempesta a Bagnaia*, in "Paragone. Arte", Anno LVII, n. 677, terza serie, 68, luglio 2006; C. Benocci, *Villa Lante a Bagnaia tra Cinquecento e Seicento. La chiesa in forma di villa*, Davide Ghaleb Editore, Quaderni di Viterbo, Viterbo 2010.

⁵⁴¹ Vedi Nicolai F., *op.cit.*, 2008.

del Vecchio Testamento opera dell'artista fiorentino (fig. 31)⁵⁴². Mentre ad Antonio Tempesta sono state attribuite le sale del palazzo di Bassano, ancora non sono stati identificati gli artisti attivi nel Camerino. Emerge solo l'ipotesi della Brugnoli sulla presenza di un allievo del Bertoja⁵⁴³, al quale sarebbe da attribuire secondo la studiosa, oltre all'affresco già citato della cappella, anche la stanza dell'Estate⁵⁴⁴. Risulta abbastanza persuasiva l'idea di considerare la presenza oltre che di Tempesta, a cui si deve la direzione del cantiere, anche degli allievi del Bertoja, tra i quali avrebbero potuto esserci quei pittori nordici già attivi a Villa d'Este e Caprarola (e forse al Gonfalone visto che all'artista emiliano è stata attribuita l'ideazione dell'apparato decorativo).

Jacopo Zanguidi aveva lavorato a Roma già al Gonfalone e nel palazzo Farnese di Caprarola nello stesso anno, 1969, in cui vi era anche un Cornelio fiammingo (Cornelis Loots) insieme a Bartholomeo Spranger (1546-1611)⁵⁴⁵. Non è possibile stabilire la presenza del Loots a Bassano ma uno dei paesaggi della volta dell'estate (fig. 32) risulta familiare, soprattutto per la sua configurazione spaziale, ai paesaggi tipici di quei pittori nordici che dalla metà del secolo furono attivi per i Farnese in Emilia e che a Roma lavorarono aggiornando il proprio linguaggio a Villa d'Este e Caprarola⁵⁴⁶. La veduta ricorda, per lo stesso utilizzo della prospettiva, con le quinte laterali e piani degradanti verso l'orizzonte, i paesi e gli uccelli svolazzanti nel cielo, i paesaggi delle Storie di Tuscolo del Loots, e i precedenti paesi di Girolamo Muziano a cui rimandano ad esempio gli affreschi della sala dell'Autunno (fig. 33). La vicinanza dei quadri di Bassano con gli affreschi di Caprarola era inoltre già stata rilevata per il

⁵⁴² In *The illustrated Bartsch*, 35, vol. 17 part 2, "Antonio Tempesta", ed. By Sebastian Buffa, Abanis Books, New York, 1983, 252 (130); e II ed. 2004, Comm. 1, 35.252.

⁵⁴³ Su Jacopo Zanguidi detto il Bertoja, si veda Bernardini M.G., 2002, pp. 61-65, in cui sono segnalati anche tutti gli studi precedenti.

⁵⁴⁴ La studiosa individuava uno stile per il Camerino del Paradiso con la Stanza dell'Estate e uno differente per le altre stanze la cui direzione è assegnata al Tempesta, in M. V. Brugnoli, *I primi affreschi nel palazzo di Bassano di Sutri*, in "Bollettino d'Arte", n. XLII, a. 1957, pp. 241-254.

⁵⁴⁵ Secondo la scheda di Spranger in *Fiamminghi a Roma*, lo stesso con Bertoja furono a Caprarola nel 1570, vedi *Fiamminghi a Roma*, op. cit., 1999, p. 271. Il Cornelio fiammingo è stato riconosciuto in Cornelis Loots da Giannattasio P. 2001. Al Bertoja si deve anche la decorazione del palazzo del Giardino di Parma, in cui aveva lavorato il Loots, in Meyer, op. cit., 1988, p. 21.

⁵⁴⁶ La vicinanza degli affreschi di Bassano con quelli di Villa d'Este e Caprarola è suggerita anche in *Bassano di Sutri. Palazzo Anguillara Giustiniani* in *L'Arte delle metamorfosi*, op. cit., 2005, p. 143.

paesaggio invernale (fig. 34)⁵⁴⁷, simile a quello nella sala d'ingresso della residenza Farnese (fig. 6), attribuito da Giannattasio a Cornelis Loots⁵⁴⁸.

4.4.3 *Il palazzo Altemps di Roma e la cappella in Santa Maria in Trastevere.*

Più o meno negli stessi anni in cui si lavorava alla costruzione e decorazione delle ville tuscolane, il cardinale era impegnato in un'altra impresa: l'ampliamento e la decorazione del palazzo romano di Sant'Apollinare⁵⁴⁹. Acquistato dai Soderini nel 1568, Marco Sittico ne affidò i lavori al suo architetto di fiducia, Martino Longhi, che intervenne sulla presunta precedente attività di Antonio da Sangallo e Baldassarre Petruzzii. Il palazzo prevedeva due piani e un'altana con gli appartamenti privati della famiglia, una cappella e una biblioteca. I lavori di decorazione sono stati distinti in tre fasi: la prima fino al 1575, anno in cui l'edificio subì dei danni a causa di un terremoto; la seconda dal 1581 al 1595 in cui furono affrescati gli appartamenti del piano nobile; la terza, dal 1595 al 1620, dovuta all'iniziativa di Giovan Angelo Altemps, rimasto a vivere con la madre Cornelia nel palazzo dopo la morte del cardinale (1595). Il palazzo diviene degna dimora di una corte rinascimentale con elementi consoni a tali edifici ed elementi di novità, come l'altana. Disseminato di stemmi familiari, presenta due logge, di cui una completamente affrescata e un cortile interno, denominato cortile del gioiello, con una fontanina. All'interno mostra una ricca decorazione ad affresco a cui lavorarono, in diverse fasi, artisti quali Polidoro da Caravaggio, Maturino da Firenze, Antonio Pomarancio, Pasquale Cati da Jesi, Vitruvio Alberij, Ottavio Leoni, Antonio Viviani, Lattanzio Bonastri da Lucignano, Polidoro Mariottini, Francesco Allegrini, Giovanni Francesco Romanelli e Tarquinio

⁵⁴⁷ Il confronto è stato suggerito in Danesi Squarzina S., *op. cit.*, 1995-1996, pp. 18-19.

⁵⁴⁸ Giannattasio P., *op. cit.*, 1999, p. 52.

⁵⁴⁹ Scoppola F., *Palazzo Altemps Gallese (già Riario poi Soderini)*, in "Forma, la città antica e il suo avvenire", Roma, 1985, pp. 207-210; Scoppola F., *Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps*, De Luca edit., Roma, 1987; *Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps*, a cura di Scoppola F.-Vordemann S.D., Electa, Roma, 1997; De Angelis d'Ossat M., *Tra Villa Mondragone e Palazzo Altemps*, Roma, 2003.

Ligustri⁵⁵⁰. Nella decorazione cinquecentesca, caratterizzata da affreschi parietali, fregi e volte dipinte, emergono soprattutto le personalità di Pasquale Cati (1550-1620)⁵⁵¹, Vitruvio Alberi (†1591)⁵⁵² e Antonio Viviani di Urbino (1560-1620)⁵⁵³.

A Pasquale Cati da Jesi già attivo a Roma per il duca Guglielmo di Baviera (1574-1576) e per Gregorio XIII nelle logge sotto la direzione di Girolamo Muziano (1583-1585), fu affidata dal cardinale Altemps anche la decorazione della cappella di famiglia in Santa Maria in Trastevere (1587-1589)⁵⁵⁴. Completavano la decorazione pittorica del palazzo di Tor Sanguigna pitture all'esterno, sulle facciate di piazza e via Sant'Apollinare e sui prospetti del cortile del gioiello realizzate precedentemente. Il Vasari ricorda dipinti a tempera di Maturino e Raffaele da Caravaggio: "nelle faccie...un ornamento in chiaroscuro bellissimo e dentro alcune figure colorite"⁵⁵⁵. All'interno il cantiere pittorico coinvolse soprattutto il piano nobile⁵⁵⁶. Dalla sala delle

⁵⁵⁰ Sull'attività di Tarquinio Ligustri per Giovan Angelo Altemps, cfr. Nicolai F., *Mecenati a confronto*, op. cit., 2008, appendice II.

⁵⁵¹ Cfr. Trionfi Honorati M., *Cati, Pasquale*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 1979, pp. 387-388, con bibliografia precedente; i successivi Zerbi Fanna M., *Pasquale Cati: vita ed evoluzione stilistica nelle opere romane*, in "Alma Roma", 28, 1987, pp. 59-84; Petrarola P., "Per dar piacere alla speculazione"..., in Scoppola F., op.cit., 1987, pp. 107-240 con bibliografia p. 222, nota 17 e appendice; Tosini P., *Un disegno per Pasquale Cati*, in *Paragone, Arte*, 43, 1992, 513, 36, pp. 57-59; Strinati T., *Pasquale Cati a Santa Maria in Trastevere e un probabile ritratto di Michelangelo*, in "Studi di Storia dell'arte", 9, 1998, pp. 115-154; Maniello Cardone S., *Pasquale Cati, un documento relativo al Martirio di San Lorenzoin San Lorenzo in Panisperna e notizie sulla vita artistica del pittore*, in "Alma Roma", 5, 39, 1998,(1999), 2, pp. 93-108; Grisolia F., *Pier Francesco Lombardelli, Pasquale Cati e Vespasiano Strada disegnatori*, in "Paragone. Arte", 61, 2010, 3, 92-93, pp. 3-39.

⁵⁵² Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato pontificio in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Studi e ricerche tratti dagli archivi romani*, Bologna 1885, p. 53; Thieme U. – Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1907 ss., I, p. 184; Lanciani R., *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, Roma, 1902-1913, IV, p. 97; (da Scoppola F., 1987, p. 222, nota 16); Masetti Zannini G.L., *Pittori della seconda metà del Cinquecento a Roma – Documenti e registi*, Roma, 1974, pp. XII, XXX, XXXVI, XLVI, 1,2. La studiosa riferisce che il pittore lavorò per il cardinale Riario nel suo palazzo nella piazza di Caprarola (poi identificato da Bevilacqua M 1985 nel Palazzo Riario alla Lungara in Trastevere), realizzando un grande dipinto "dall'architrave sotto al fregio fatto fino a terra con ordine di prospettiva", cfr. Bevilacqua M., *Palazzetto Cenci a Roma: un'aggiunta per Martino Longhi il vecchio e Giovanni Guerra pittore*, in "Bollettino d'arte", LXX, serie VI, 31-32, 1985, maggio-agosto, pp. 157-188, in part. pp. 162-163, 166 n. 77. Per la sua attività in Palazzo Altemps, cfr. Petrarola P., "Per dar piacere alla speculazione"..., in Scoppola F., op.cit., 1987, pp. 107-240 e appendice.

⁵⁵³ Costamagna A., *Antonio Viviani, detto il sordo di Urbino*, in "Annuario di studi di Storia dell'Arte", 1973-74, pp. 237-303; Petrarola P., "Per dar piacere alla speculazione"..., in Scoppola F., op.cit., 1987, pp. 107-240 e appendice.

⁵⁵⁴ Bertelli C., *Di un cardinale dell'Impero e di un canonico polacco in Santa Maria in Trastevere*, in "Paragone. Arte", 28, 327, 1977, pp. 88-107.

⁵⁵⁵ Vasari G., *Le vite*, op. cit., 1568 (ed. consultata Einaudi, 1991), vol. II, p. 770.

⁵⁵⁶ Festa Milione M., *Palazzo Riario Altemps*..., in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", serie XXIV, 1977-1978, fasc. 139-150, pp. 43, 47 (13-48), Petrarola P., "Per dar piacere a la

prospettive, riconosciuta come la prima sala del palazzo indicata nei documenti (1572-1573), con paesaggi attribuiti a Vitruvio Alberi e angeli su balaustre di Lattanzio Bonastri († 1573?)⁵⁵⁷, all'appartamento del cardinale (seconda fase 1581-1595) con un fregio dipinto che segue uno schema decorativo consueto per le dimore del secondo cinquecento⁵⁵⁸. Una sala è decorata con le storie di Mosè, realizzate da Pasquale Cati nel 1591 raffiguranti le dieci piaghe d'Egitto e l'Esodo, soggetti molto diffusi durante il pontificato di Sisto V⁵⁵⁹. Il Cati iniziò a lavorare a Palazzo Altemps dal 1584 insieme a Vitruvio Alberi e a Giovanni Battista Guerra, nelle cosiddette "Stanze nove della Galleria sopra le stalle"⁵⁶⁰. Tra queste, l'appartamento del cardinale presenta nell'anticamera dipinti (contemporanei a quelli della loggia) con paesaggi entro grottesche e allegorie delle quattro stagioni⁵⁶¹, attribuiti ad Antonio Viviani.

speculazione". Dipinti sacri e profani nella dimora di Girolamo Riario, di Francesco Soderini e degli Altemps, in Scoppola F., Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps, De Luca edit., Roma, 1987, pp. 197-240; Idem, Palazzo Altemps: la lettura delle superfici pittoriche. "Tema, tempo, materia, architettura", Milano, 1993, pp. 19-21.

⁵⁵⁷ Dal 1572 Lattanzio Bonastri è presente nel cantiere insieme a dieci aiutanti. I pagamenti si riferiscono alle settimane 17-22 e 24-29 novembre, 1-6 e 7-14 di dicembre (Scoppola F., *op. cit.*, 1987, Appendice, pp. 270-271). Nei giorni seguenti i lavori di decorazione continuano e risulta un pagamento a Giovanni Modenese per la pittura del solaio e fregio nel camerino di fianco alla cappella del palazzo (Ibidem, p. 271); e ancora a Lattanzio Bonastri e aiuti a febbraio-marzo del 1573. Su Lattanzio Bonastri, Giulio Mancini (ed. Salerno, vol. I, 1956, pp. 128, n. 929, 230) ricorda la sua morte avvenuta in seguito ad una caduta dai ponteggi mentre lavorava in casa del cardinale Altemps, cfr. Scoppola F., *op. cit.*, 1987, p. 204 nota 12. La bibliografia che lo riguarda è legata a quella sul periodo italiano di El Grego, cfr. Petrarola P., in Scoppola, *op. cit.*, 1987, nota 13. Lo studioso mette in dubbio anche la data di morte dell'artista che, stando a quanto riportato da Mancini, sarebbe da datare al 1573, mentre compare una notazione di credito nei suoi confronti del 1587 a Siena. In questa fase della decorazione del palazzo risultano pagamenti anche a Pandolfo del Grande "a buon conto della pittura che fa in una camera del Palazzo" in AAG Libro Mastro 1570-1573, f. 65; anche f. 67, f. 69, (segnalato anche in AAG Mandati 1570-73, f. 172, f. 176, f. 181 da Scoppola F., *op. cit.*, 1987, p. 272) documentato nel cantiere dell'Oratorio del Crocifisso nel 1584, cfr. Von Henneberg J., *op. cit.*, 1974, appendice documentaria, p.109.

⁵⁵⁸ Boschloo Anton W. A., *op. cit.*, 1981.

⁵⁵⁹ Sull'iconografia post-tridentina di Mosè, Bevilacqua M., *op. cit.*, 1985; Mandel C., *Introduzione all'iconologia della pittura a Roma in età sistina*, in "Roma di Sisto V. Le arti e la cultura", a cura di M. L. Madonna, edizioni del Luca, 1993, pp. 3-16.

⁵⁶⁰ I documenti presi in considerazione sono quelli pubblicati in Scoppola F., *Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps, De Luca edit., Roma, 1987*, in appendice documentaria, dove si legge: "1581- A partire dal gennaio sono registrati diversi pagamenti per lavori nelle camere nuove sopra le stalle (vetri i ferramenti, colori dati al pittore Gaspare "per colorire le pitture" nelle camere) e per la fornitura di notevoli quantità di calce (AAG, libro mastro 1581-86, f. 22). Agli stessi documenti si riferisce Petrarola P. in *Palazzo Altemps. Studio, studiolo e adiacenze*, in "Roma di Sisto V- Le arti e la cultura", a cura di M. Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma, 1993, pp. 289.

⁵⁶¹ Ridipinti nel 1876, cfr. Petrarola P., in Scoppola F., *op. cit.*, 1987, p. 226.

Nella camera da letto, alla decorazione cinquecentesca con un fregio con paesaggi, grottesche e stemmi furono nel Seicento sovrapposti dipinti a tempera di Francesco Allegrini⁵⁶². Nel palazzo vi era anche un appartamento riservato a Roberto e Cornelia, a cui si lavorò dal 1583. Anche le sale di questo appartamento dovevano essere decorate. Sono state rinvenute infatti in una sala tracce di pittura con un finto pergolato, e nella stanza della stufa paesaggi (oggi molto rovinati) attribuiti a Pasquale Cati e Vitruvio Alberi (fig. 35)⁵⁶³. Alla stessa fase decorativa (1590 ca.) appartiene lo Studiolo della Clemenza (figg. 36-37), la cui volta decorata in stucco dorato (realizzata da Pompeo dell'Abate e Stefano Furcheri) presenta scene della vita della Vergine (*Annunciazione, Visitazione, Presepio, Adorazione dei Magi*) attribuite a Vitruvio Alberi⁵⁶⁴. Agli angoli i quattro stemmi attribuiti al Cati: lo stemma di Pio IV; del cardinale Altemps; il duca Roberto e di Cornelia Orsini, affiancati da figure allegoriche. Anche se le scene con le Storie della Vergine sono state attribuite all'Alberi, questo deve aver usufruito della collaborazione di Pasquale Cati, il quale nel frattempo lavorava agli stemmi angolari e aveva realizzato gli affreschi della cappella di Santa Maria in Trastevere (1587-1589), di cui viene ripresa nello studiolo l'icona della Madonna della Clemenza⁵⁶⁵.

La decorazione della loggia, commissionata al Viviani da Marco Sittico poco prima di morire (†1595), è completamente ornata nella volta con un finto pergolato (fig. 27), attribuito ad un pittore nordico vicino a Vitruvio Alberi. Alle pareti alcuni paesaggi,

⁵⁶² Nicolai F., *Manciola ed altri: due fregi "a battaglie" per Pietro Altemps*, in "Paragone", 59, 79, 2008, pp. 72-80.

⁵⁶³ Pasquale Cati e Vitruvio Alberi lavorarono insieme da 1584 al 1588 alla stanza della stufa e a quella con le dodici Storie della Passione (perdute), facenti parte dell'appartamento di Roberto (AAG, vol. 66, ff. 77-78, da Scoppola F., op. cit., 1987, appendice pp. 285-289).

⁵⁶⁴ Nel 1590 a Vitruvio Alberi vengono pagate le "pitture delle Istorie della Madonna fatte nella camera di Sua Signoria Illustrissima appresso il salone ed altre pitture", cfr. Scoppola, appendice p. 292. Nel 1585 le pitture di quattro paesi non identificate: "per la pittura di 4 paesi à canto detta porta è scudi 12 per le pitture di 5 finestre pinte è finte vetriate e 5 mezzane a finte ampanate, nella facciata del cortile sopra la fontana" (cfr. Scoppola F., 1987, appendice documentaria, p. 287), forse da riconoscere con parte della decorazione della loggia. Lavori alla cappella del palazzo furono eseguiti anche precedentemente.

⁵⁶⁵ I putti del quadro raffigurante *la Madonna della Clemenza* mostrano delle affinità con quelli presenti negli affreschi del Palazzetto Cenci a Roma, a ribadire la presenza di Vitruvio Alberi accanto a Giovanni Guerra in questo cantiere, già proposta da Bevilacqua in Bevilacqua M., *Palazzetto Cenci a Roma: un'aggiunta per Martino Longhi il vecchio e Giovanni Guerra pittore*, in "Bollettino d'arte", LXX, serie VI, 31-32, 1985, maggio-agosto, pp. 162-163. Si tratta degli stessi anni in cui l'artista lavorava a Palazzo Altemps.

sono stati anch'essi riferiti all'Alberi⁵⁶⁶, mentre i giochi di putti con motivi araldici nelle lunette sono stati attribuiti ad Antonio Viviani. Vitruvio Alberi lavorava a Roma insieme a Giulio Cesare Mascherino nei cantieri di Gregorio XIII ⁵⁶⁷, dove erano attivi anche molti pittori stranieri tra cui Cesare Abrasia da Saluzzo, Matthijs Bril e Jan Soens († 1611). A quest'ultimo, nel 1565 a Parma insieme al Loots, è attribuito un affresco nella sala degli Specchi del palazzo del Giardino di Sabbioneta (1586ca.) del tutto simile ad uno dei paesaggi della loggia del Palazzo romano degli Altemps (figg. 38-39). La fontana (1594) collocata ad una testata della galleria fu opera di Pompeo dell'Abate e Silla Longhi⁵⁶⁸, scultore presente nel 1575 a Villa Mondragone e forse anche negli anni seguenti⁵⁶⁹. Altre decorazioni sono state rinvenute in una sala identificata probabilmente con la libreria⁵⁷⁰. Alla fine del Cinquecento sono inoltre da riferire i lavori per la sala della cosmografia con quadri e mappamondi ad opera di Giovanni Antonio da Varese⁵⁷¹. Giunti alla terza fase, fu voluta da Gian Angelo Altemps tra il 1611 e 1613 la biblioteca del palazzo indicata da alcune fonti, a cui aggiunse una sua cospicua raccolta a quella ereditata dal cardinale Marco Sittico⁵⁷². Per decorarla furono chiamati alcuni artisti, tra cui: Marcantonio Magni, Pietro Nobres, Tarquinio Ligustri, saldato anche “della pittura per la libreria vecchia”⁵⁷³, e Prospero Orsi. Alla fase Seicentesca si riferisce anche la decorazione della cappella di Sant'Aniceto voluta sempre da Giovan Angelo⁵⁷⁴.

⁵⁶⁶ Scoppola F. op. cit., 1997; mentre nel 1987 erano stati attribuiti al Viviani.

⁵⁶⁷ Thieme U.-Becker F., op. cit., 1907, p. 184.

⁵⁶⁸ Petrarola in Scoppola 1987, p. 226 nota 26. Per Villa Mondragone cfr. nota 180 nel testo.

⁵⁶⁹ Si veda nota 173.

⁵⁷⁰ Scoppola F., op. cit., 1987, p. 207.

⁵⁷¹ Ivi, pp. 290-291.

⁵⁷² Sulla biblioteca di Sant'Apollinare, cfr. Gaviglia A. Q., *Sui documenti che illustrano la biblioteca altempsiana: uno studio*: <<http://www.archeorm.arti.beniculturali.it/ada/sede/biblioteca.html>>. Si segnala nello studio l'inventario della biblioteca in **BAV, Cod. Ottoboniano Latino n.1872: Inventario della biblioteca Altemps e degli altri oggetti esistenti nel Palazzo redatto nel luglio 1609 (la data a c.29).**

⁵⁷³ I pittori vengono nominati in Archivio Altemps -Castello di Gallese, Libro Mastro: gen.1611-dic.1613 e in Archivio Altemps -Castello di Gallese da LLMM 1611-1613 / 1614-1616 / 1619-1620, da Ibidem.

⁵⁷⁴ Petrarola P., op. cit., in Scoppola F., 1987, pp. 228-237. Più tarde le scene di battaglia attribuite a Francesco Allegrini e le decorazioni della camera della badessa opera di Giovan Francesco Romanelli, da riferire alla committenza di Pietro Altemps, figlio di Giovan Angelo, cfr. Scoppola F., op. cit., 1987, pp. 237-240. Sulle committenze di Gian Angelo a Pietro Altemps, cfr. Nicolai F., *Mecenati a confronto*, op. cit., 2008 (il contratto della cappella in Ivi doc. 19b).

4.5 Kaspar Memberger, la Retirata e gli artisti del Palazzo Altemps di Roma.

Negli ultimi anni la critica si è concordemente espressa nel riconoscere il Gaspare della Retirata nel pittore austriaco Kaspar Memberger (1555-1618)⁵⁷⁵. A confermare tale riconoscimento il nome Gaspare citato nel 1576 nei documenti dell'archivio Altemps, probabilmente collegato a tutti quelli in cui è registrata la presenza di un pittore tedesco⁵⁷⁶. Tenendo in considerazione l'usanza di chiamare genericamente tedesco un artista nordico, sia esso stato di origine tedesca o fiamminga, e lo stesso dicasi per il nome Gaspare assegnato spesso a questi pittori⁵⁷⁷, gli studiosi hanno comunque concentrato la loro attenzione su pittori per l'appunto tedeschi. La proposta risultava persuasiva, considerando la provenienza del committente e la sua abitudine, già precedentemente riscontrata, di avvelersi di artisti di fiducia (come era avvenuto con Martino Longhi).

Lo studioso Wolfgang Lippmann propose di identificare con il pittore Kaspar di Costanza l'autore del ciclo di affreschi della Retirata a cui farebbero riferimento i numerosi documenti di pagamento di *Artisti e artigiani 1572-78*, e della decorazione perduta delle stanze di Palazzo Altemps di Roma⁵⁷⁸.

A conferma della possibile presenza dell'artista nel cantiere del palazzetto tuscolano, lo studioso propose un confronto tra gli affreschi della Retirata e le decorazioni della

⁵⁷⁵ Per quanto riguarda la storia attributiva vedi nota 396 nel testo. Dopo Lippmann, anche De Angelis D'Ossat M. (De Angelis D'Ossat, *op. cit.*, 2003) e Saporì (Saporì G., *op. cit.*, 2007) si sono espresse favorevolmente verso tale attribuzione. Su Kaspar Memberger: Welti L., *Kaspar Memberger*, 1963 (tesi di laurea che non è rintracciata) e *Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreissigjährigem Krieg*, Karlsruhe 1986.

⁵⁷⁶ Da gennaio 1576, nelle voci di spesa dei documenti dell'Archivio Altemps di Gallese, viene nominato un pittore (AAG 53, f. 209v), a febbraio *Gaspare* pittore (AAG 53, f. 211v), da marzo è indicato il *pittore tedesco*, presente nelle spese di ogni mese fino a settembre 1576, per tornare a luglio del 1577 (AAG 53, f. 297) per tornare a settembre citato come *pittore fiammingo*, (AAG 53, f. 303), ottobre (*pittore tedesco*, AAG 53, f. 307 e f. 308), novembre (*pittore tedesco*, AAG 53, f. 314) e dicembre (*pittore tedesco*, AAG 53, f. 319). Un ultimo pagamento per il *pittore tedesco* è ad ottobre del 1578 (AAG 53, f. 364).

⁵⁷⁷ Bertolotti A., *Artisti belgi e olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Firenze, 1980.

⁵⁷⁸ Per documenti sul palazzo di Roma cfr. nota 572. Oltre a quelli segnalati in nota 571, un altro documento è indicato da Lippmann nei Libri Mastri datato 1579 AAG, *Libro Mastro 1577-80*, f. 111, in Lippmann W., *Anmerkungen zu den in der Residenz aufgefunden Werken der Malerei*, in "Barockberichte", Salzburger Barockmuseum, 1992, note 9 e 11. Non viene nel suo articolo trascritto il contenuto del documento del 1579 per cui potrebbe anche trattarsi di una spesa per i lavori per il palazzo di Roma qualora non ne venisse specificata la sede. Inoltre bisogna appurare se viene indicato solo Gaspare come negli altri documenti o Gaspare tedesco.

Torre dell'aquila (avvoltoio) presenti nel castello di Salisburgo⁵⁷⁹ (fig. 40). Tali dipinti, raffiguranti le stagioni, non offrono importanti somiglianze con le pitture tuscolane, pur considerando il loro stato di conservazione⁵⁸⁰. Furono inoltre realizzati piuttosto tardi, almeno una ventina di anni dopo rispetto alle decorazioni tuscolane, e mostrano differenti scelte compositive, limitando i livelli narrativi delle scene in cui sono rispettate con una certa difficoltà le proporzioni. Solo alcune figure farebbero pensare ai personaggi secondari delle storie di Ricciardetto e Fiordispina della seconda sala. Allo stesso modo non sembrano confrontabili le grottesche della sala terrena della Residenz di Salisburgo con quelle della Retirata⁵⁸¹. Le decorazioni seguono un diverso cromatismo mentre nell'ornamento prevalgono motivi vegetali e animali (fig. 41).

Kaspar Memberger lavorò per l'arcivescovo di Salisburgo Wolf Dietrich von Raitenau dagli anni Ottanta del Cinquecento⁵⁸².

Fu proprio questo arcivescovo a dare l'impulso alle prime grandi imprese di Salisburgo (1587-1619), seguito dal suo successore Marco Sittico (1612-1619). Gli artisti che lavorarono nelle residenze salisburghesi erano sicuramente aggiornati sulla pittura italiana. La ripresa di modelli italiani si riscontra nella residenza cittadina, nella sala delle carte geografiche del palazzo arcivescovile dove è evidente il riferimento alle piante di Pirro Ligorio o negli affreschi della loggia, vicini anche se in maniera più semplificata a quelli della loggia del palazzo Altemps di Roma, ma anche nelle dimore estive, come nel castello di Hellbrunn di Marco Sittico arcivescovo tra il 1612 e il 1619, nipote del cardinale Marco Sittico III, figlio di Ortensia Borromeo, sorella di Carlo. Nelle sue residenze chiamò infatti a lavorare artisti italiani ispirandosi per le sue dimore alle ville della sua famiglia tra cui quelle del milanese⁵⁸³.

Un confronto più attinente tra le presunte opere di Kaspar a Roma e quelle austriache, è invece individuabile in alcuni quadri più vicini temporalmente agli affreschi della

⁵⁷⁹ Lippmann W., in "Barockberichte", *op. cit.*, pp. 191-193. Sugli affreschi della residenza di Salzburger e la relazione con gli artisti italiani si veda anche Apfelthaler J., *Die "Sala terrena" der Salzburger Residenz und ihre Deckenfresken*, in Idem, pp. 171-178.

⁵⁸⁰ Non è stato infatti possibile accedervi per poter osservare gli affreschi di persona, per cui si rimanda alle foto presenti nell'articolo di Lippmann.

⁵⁸¹ Bstieler S., *Die Sala der Salzburger Residenz und ihre Ausstattung*, in "Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege", LXIII, 2009, Heft 1 / 2, p. 91 n. 82.

⁵⁸² Cfr. pp. 200-201 nel testo.

⁵⁸³ Le cui decorazioni, come quelle della Villa di Lainate, non sono prive di relazioni con quelle romane degli anni Settanta del Cinquecento.

Retirata. Si tratta di due dipinti facenti parte del *Ciclo di Noè*. I due quadri, oggi esposti nella Neue Residenz di Salisburgo, e datati 1588, mostrano una discreta vicinanza con gli affreschi tuscolani. In particolare alcune delle le figure del diluvio sembrerebbero del tutto simili a quelle della Retirata. Soprattutto il volto delle donne mostra una conformazione vicina a quella delle cariatidi tuscolane (figg. 42-43).

A rendere ulteriormente plausibile l'attività del pittore presso il cardinale tedesco, la sua presenza in Italia. Kaspar Memberger fu infatti a Roma tra il 1576 e il 1581. In questi anni studiò al Collegio Teutonico⁵⁸⁴. La possibilità che sia entrato in contatto con il cardinale tedesco e che abbia lavorato nei suoi cantieri romani insieme ad altri pittori italiani e fiamminghi è altamente probabile. Riconoscerei quindi Kaspar Memberger tra gli artisti attivi nel cantiere tuscolano ma non lo considererei l'unico artefice⁵⁸⁵. Gli affreschi della Retirata mostrano la presenza di diverse mani, evidente anche solo confrontando i miti centrali con le scene laterali e i paesaggi⁵⁸⁶. Kaspar Memberger può quindi essere identificato con il pittore tedesco più volte citato nei documenti ed è probabilmente da riferire a lui la rappresentazione delle figure. Egli lavorò insieme ad altri pittori, forse quelli indicati genericamente come fiamminghi anche nei documenti della Retirata⁵⁸⁷, attivi nei coevi cantieri romani.

Una Gaspere definito "suo pittore" era stato rintracciato già nel 1987 nei documenti riguardanti i lavori di Palazzo Altemps, datati 1580-1581⁵⁸⁸.

Il primo ad indicare la presenza del pittore Gaspere a Palazzo Altemps fu Petrarola, il quale non ne propose un riconoscimento⁵⁸⁹.

⁵⁸⁴ Lippmann W., *op. cit.*, 1992, p. 193. Si ricordi l'attività del Loots proprio nel 1576 in Santa Maria della Pietà in Campo Santo Teutonico.

⁵⁸⁵ Mentre negli ultimi anni si è cercato di individuare un unico pittore artefice della decorazione della Retirata (Steffens C., *op. cit.*, 1992; Lippmann W., *op. cit.*, 1992; De Angelis D'Ossat, *op. cit.*, 2003), riproporrei la tesi di L. Tarditi di riconoscere la presenza nel ciclo di più pittori, ma escludendo quelli da lei proposti.

⁵⁸⁶ Le singole attribuzioni risultano difficoltose perché le decorazioni sono alterate da un evidente intervento di restauro (si evince dalle foto anche la presenza di retine in alcuni settori), effettuato probabilmente mentre la proprietà era dei Gesuiti, anche se nell'Archivio Provinciale dei Padri Gesuiti non ho trovato documentazione al riguardo.

⁵⁸⁷ Per il pittore fiammingo, cfr. nota 576.

⁵⁸⁸ Cfr. Scoppola F. *op. cit.*, 1987 in Appendice documentaria, pp. 284-285 (AAG 80, ff. 30r e v; AAG, libro mastro 1581-'86, f. 22).

⁵⁸⁹ In questi documenti (cfr. nota precedente) il pittore non è mai definito tedesco, mentre compare una spesa per "la tela del todesca" nel 1589 (in AAG 80, 1573-1606, f. 240). La presenza di Gaspere viene poi ribadita dallo studioso nella scheda *Palazzo Altemps, Stufa, studiolo e adiacenze*, in *Roma di Sisto*

I documenti presi in considerazione riguardavano solo la residenza romana, nella quale il pittore avrebbe lavorato dopo i tre anni di attività nella Retirata.

L'intervento si collocava all'inizio della seconda fase dei lavori del palazzo (1581-1595), riguardante gli appartamenti privati, le cui decorazioni sono attribuite a Pasquale Cati, Vitruvio Alberi, Antonio Viviani e Giovanni Guerra. L'appartamento di Roberto e Cornelia Orsini, decorato con le "Allegorie delle quattro stagioni" e le dodici "Storie della Passione" andate perdute, comprendeva anche la Stufa, ai cui affreschi lavorarono Pasquale Cati e Vitruvio Alberi⁵⁹⁰, e lo studiolo "camera di Sua Signoria Illustrissima appresso il salone"⁵⁹¹. Durante questa fase dei lavori il duca Roberto morì decapitato (1586) per ordine di Sisto V con l'accusa di adulterio. Cornelia Orsini e Gian Angelo continuarono a vivere nel palazzo. Anche la loggia infatti, decorata successivamente, presenta i simboli araldici della famiglia Altemps e Orsini.

Identificare il *pittore tedesco* e il *Gaspere* della Retirata con Kaspar Memberger, indurrebbe a riconoscere anche il *Gaspere* del Palazzo Altemps di Roma nel pittore austriaco, come confermato dalla critica più recente⁵⁹². Negli anni passati la questione era stata lasciata in sospeso⁵⁹³. Dagli studi su Palazzo Altemps e in particolare dall'analisi della seconda fase dei lavori di decorazione del palazzo, si rivela l'attività, tra pittori maggiori, di artisti considerati "di marginale rilievo" tra cui *Gaspere* il quale compare nei documenti trascritti in appendice del 1580-85, anni a ridosso della partenza del pittore austriaco da Roma. Malgrado in nessun documento inerente al palazzo sia sottolineata l'origine tedesca dell'artista, né siano visibili affreschi da riferire alla sua opera, a parte le decorazioni conservate nelle strombature delle finestre con obelischi⁵⁹⁴, non se ne può escludere la presenza⁵⁹⁵.

V- *Le arti e la cultura*, a cura di M. Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma, 1993, pp. 289-290, senza indicare un possibile riconoscimento.

⁵⁹⁰ Pagamento citato in Scoppola F., *op. cit.*, 1987, appendice documentaria p. 288-289 (documento AAG, vol. 66, ff. 78).

⁵⁹¹ Cfr. paragrafo precedente.

⁵⁹² De Angeli d'Ossat M., *op. cit.*, 2003, p. 52. Nel testo la studiosa accetta il riconoscimento motivandolo con la somiglianza delle decorazioni a grottesche.

⁵⁹³ Petrarora F., in *Palazzo Altemps*, *op. cit.*, 1987, p. 222. Anche nella scheda in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di M. Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma, 1993, pp. 289, Petrarora indica un "non meglio identificato Gaspere". Lo studioso sembra quindi non pronunciarsi sull'identificazione di Gaspere, nominato nei documenti del cardinale come "suo pittore".

⁵⁹⁴ Scoppola F.-Vordemann S.D., *Palazzo Altemps*, 1997, p. 58.

Dopo l'ipotesi di Lippmann, in un articolo del 1992 fu proposta un'ulteriore attribuzione del ciclo riconoscendo l'artista tedesco della Retirata nell'incisore Conrad von Hillebrand, ma anche solo i confronti proposti con le opere dell'artista rendevano discutibile tale identificazione⁵⁹⁶.

4.6 Dagli interventi della scuola fiorentina a Villa Tuscolana alle maestranze nordico/emiliane della Retirata.

Nei cantieri tuscolani del cardinale Altemps, Villa Tuscolana, Villa Mondragone e la palazzina della Retirata, si assiste al passaggio di artisti provenienti da scuole pittoriche differenti. Malgrado non siano più visibili le decorazioni della Villa Tuscolana, è appurato che vi lavorò Annibale Lippi, un pittore di nome Iulio e uno di nome Cornelio con tutta probabilità da riconoscere in due pittori fiamminghi. Il fatto che Iulio possa essere identificato con Gilli Congnet di Anversa, potrebbe essere confortato dalla sua riconosciuta attività a Narni, di cui era governatore Marco Sittico e dalla sua precedente presenza nel cantiere pittorico di Villa d'Este. Dalla villa tiburtina proveniva probabilmente anche l'altro fiammingo, Cornelio, che potrebbe essere riconosciuto in Cornelis Loots, originario di Malines. Centrali in questa prima fase risultano le relazioni del cardinale tedesco con le casate dei Medici⁵⁹⁷ e dei Farnese presso i quali alcuni di questi pittori avevano già lavorato.

La costruzione della nuova fabbrica, la Villa di Mondragone, vide alla direzione del cantiere architettonico Martino Longhi il Vecchio, architetto del cardinale, già attivo a Hohenems e presente anche a Villa Tuscolana a fianco del Vignola. In pochi anni il Longhi ottenne la nomina di architetto papale, probabilmente dopo che Gregorio XIII

⁵⁹⁵ Potrebbe confondere la presenza nel palazzo in quegli anni dei Guerra (Giovanni e Giovan Battista), i quali avevano un terzo fratello, di nome Gaspere, che sarà attivo soprattutto durante il periodo sistino. Un documento lo indica infatti nel palazzo Lateranense come “un ufficiale et ministro tanto del tener conto dei colori, et distribuirli come anco dell'opere che giornalmente vi si ponevano” cfr. Bevilacqua M., *L'organizzazione dei cantieri pittorici sistini: note sul rapporto tra botteghe e committenza*, in *Roma di Sisto V, op. cit.*, 1993, n. 24. Anche il documento di palazzo Altemps di Roma (AAG 80, f. 30r e v) si riferisce ad una lista di “colori e robbe date a mastro Gaspere suo pittore”, ma la giovane età dell'artista modenese e l'indicazione “suo pittore” da riferire al cardinale, fanno comunque pensare al pittore austriaco.

⁵⁹⁶ Come già affermato in Saponi G., *op. cit.*, 2007, nota 8.

⁵⁹⁷ Per i documenti che attestano le visite, cfr. nota 410.

ne conobbe le qualità presso la villa del cardinale tedesco, nella quale gli era riservato un appartamento. L'influenza del papa di origine Bolognese fu determinante per la produzione artistica dell'epoca. Aumentò la presenza di pittori emiliani e nordici, alle cui scuole pittoriche si era volta Firenze pochi anni prima⁵⁹⁸. Mentre fino a quel momento l'attività a Roma di artisti fiorentini fu considerevole, nell'ultimo quarto del secolo diminuì, relegandosi alle committenze di ordini religiosi quali soprattutto i gesuiti e gli oratoriani⁵⁹⁹. Da quel momento si assistette all'incontro, nelle fabbriche Altemps, tra gli artisti provenienti dai cantieri Gregoriani e quelli legati al cardinale. Al centro, come è stato dimostrato, le maestranze pittoriche provenienti da Villa d'Este, partecipi in altre imprese, come nell'oratorio del Gonfalone o nei cantieri umbri dove forte era la componente fiamminga già attiva a Roma. I cantieri Altemps riflettono i caratteri dell'età gregoriana, sia nella scelta delle maestranze, mediate però da figure più vicine al cardinale (come Kaspar Memberger), che dei generi, con un forte utilizzo di paesaggi (i paesaggi della Retirata e del Palazzo di Roma), e la predilezione per le decorazioni prospettiche e forti scorci (la caduta di Fetonte della Retirata e la loggia di Palazzo Altemps). Il linguaggio stilistico delle decorazioni dei palazzi romani del cardinale fu importato poi nelle residenze austriache di Salisburgo determinando un nuovo sviluppo artistico del territorio, nello stesso periodo in cui altri artisti dall'Italia venivano chiamati a lavorare nella corte bavarese⁶⁰⁰.

⁵⁹⁸ Il papa, salito al soglio pontificio nel 1572, non mancò comunque di incaricare il Vasari per la sala Regia in Vaticano (1572-73), affidando tuttavia la direzione delle sue maggiori imprese al lombardo Girolamo Muziano o agli emiliani Lorenzo Sabatini e Raffaellino Motta da Reggio. In realtà il Vasari, che spesso aveva lavorato a fianco dello Stradano, quando ottenne da Gregorio XIII l'incarico di completare gli affreschi della Sala con altre tre scene oltre a quella realizzata sotto Pio IV, preferì tra i suoi collaboratori, invece del consigliato Jacopo Zucchi, anch'esso fiorentino, i pittori bolognesi come Lorenzo Sabatini e Giovan Francesco da Bologna o gravitanti in quell'area come Denis Calvaert con l'eccezione del fiorentino Jacopo Coppi del Meglio, cfr. Cecchi A., *Le due capitali. Tra Firenze e Roma dalla caduta della Repubblica fiorentina alla morte del Vasari*, in "Storia delle arti in Toscana". Il Cinquecento, a cura di R. P. Ciardi e A. Natali, p. 136. Su Bologna e gli artisti fiamminghi, *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e Bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Fondazione cassa di risparmio di Bologna, a cura di S. Frommel, Bologna, 2010. Di certo centrale rimane la scuola fiorentina per aver formato una serie di artisti i cui influssi si ritrovano nell'ultimo quarto del secolo in altre zone dell'Italia e all'estero, come nel caso di Sutris e di Peter de Witte alla corte Bavarese.

⁵⁹⁹ Zuccari A., *I toscani a Roma. Committenza e "riforna" pittorica da Gregorio XIII a Clemente VIII*, in "Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento, a cura di R. P. Ciardi e A. Natali, p. 146.

⁶⁰⁰ Tra questi Antonio Maria Viani e Peter de Witte, cfr. *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, a cura di G. Bora e Martin Zlatohlávek, cat. Mostra Cremona, Museo Civico, 27 settembre 1997 – 11 gennaio 1998, Leonardo Arte, 1997.

VILLA D'ESTE 1568-1569/1608	PALAZZO ALTEMPS 1572-1585	VILLA VECCHIA 1568-1572 MONDRAGONE 1575 RETIRATA 1576-1579
1568 LIVIO AGRESTI GIOVANNI DE' VECCHI GIOVANNI ANGELO DA PESARO GIOVANNI PESARO PAOLO SEVERI DA PESARO POMPEO SEVERI DA PESARO GIOVANNI ANTONIO MARTNELLI DA PESARO BERBARDO DA MELIA O BERNARDO CHIARAVALLE (PITTORE DE AMELIA) LIDONIO DAL BORGO (LUDOVICO) GUIDONIO GUELF DA BORGO DIONISIO FIAMMINGO CORNELIO FIAMMINGO PACE DA BOLOGNA BIAGIO BETTI (STUCC) ANDREA ARETINO (STUCC) 1569 CESARE NEBBIA GASPARE GASPARINI GIOVANNI GAPEI VENEZIANO GIOVANNI BATTISTA FIORINI DA MODENA FERRANTE FANCELLI BERNARDINO DA BORGO GIULIO DA URBINO PITTORE ANTONIO PITTORE 1608 GASPARE GUERRA GIOVANNI GUERRA	1572 LATTANZIO BONASTRI GIOVAN PAVOLO DA FANO MUTIO NAPOLETANO ANDREA ROMANO GIULIO DA MONTEALBOTTO CESARE SAVOIANO (ABRASIA?) VITTORIO PASQUALIGO PIETRO BENEDETTO GIOVAN BATTISTA GIOVANNI MODENESE 1580-1585 GASPARE PASQUALE CATI VITRUVIO ALBERI ANTONIO VIVIANI GIOVANNI BATTISTA GUERRA GIOVANNI GUERRA	1568-1572 ANNIBALE GIULIO CORNELIO 1575 GUIDON GHELFI (DA BORGO?) 1576-1579 GASPARE/TODESCO PITTORE FIAMMINGO

Tav. I

FIGURE:



Fig. 1 Pietro Candido (attr.), disegno, serie Otto von Wittelsbach, 1604.



Fig. 2 Pietro Candido, disegno, serie Otto von Wittelsbach, 1604.



3

Fig. 3 Pietro Candido, disegno, serie Otto von Wittelsbach, 1604.



Fig. 4 Stradano, bozzetto per l'Arazzeria Medicea.



Fig. 5 Collaboratori Vincent Adriaenssen, David e Golia, affresco, Gallese, Palazzo Altemps.



Figg. 6-7 Corneli Loots (attr.), Paesaggio invernale con rovine e paesaggio con Apollo e Dafne, Caprarola, Palazzo Farnese, Sala d'Ingresso.



Fig. 8 Cornelis Loots , Storie di Tuscolo, Loggia Farnese, Abbazia di San Nilo, Grottaferrata.



Fig. 9 Cornelis Loots, Storie di Tuscolo, 1569, Loggia Farnese, Abbazia di San Nilo, Grottaferrata.

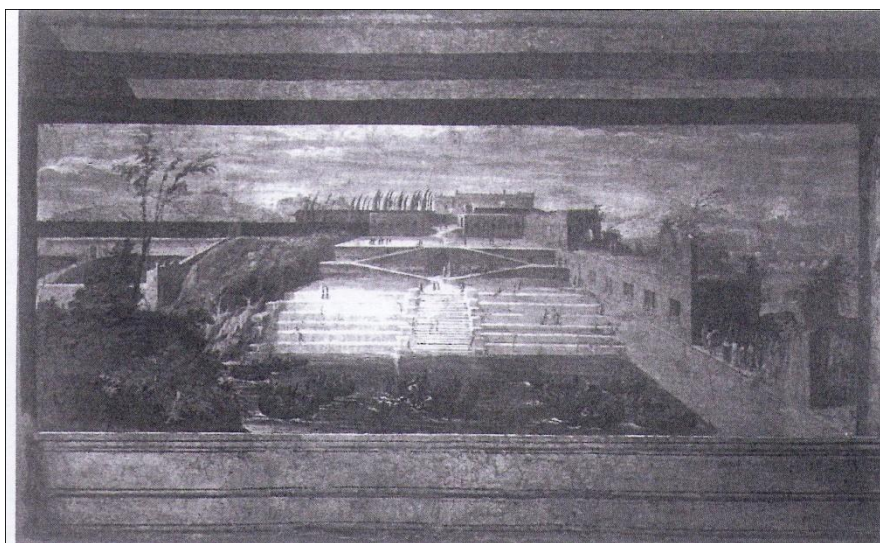


Fig. 10 Cornelis Loots, veduta del Belvedere in Vaticano, affresco staccato dalla Torre di Paolo III, Roma, Castel Sant' Angelo.



Fig. 11a,b Anonimo, paesaggio con eremita, particolare, affresco della volta, 1569, Casa Altemps, Calvi.



Fig. 12 Girolamo Muziano (e Cornelis Loots?), paesaggio, Tivoli, Villa d'Este, Sala di Noè.



Fig. 13 Anonimo, paesaggio, Roma, Palazzo Altemps, Sala delle prospettive.



Fig. 14 Gillis Congnet (attr.), affresco, volta, Ex Chiesa di San Domenico, Narni.



Fig. 15 Marten Stella, Gilles Congnet, Paesaggio con Giunone, Terni, Palazzo Giocosi.



Fig. 16 Matteo da Lecce, Salomone, controfacciata, Oratorio del Gonfalone, Roma.



Fig. 17 Matteo da Lecce, San Michele scaccia i diavoli dal corpo di Mosè, Palazzi Vaticani, Cappella Sistina.

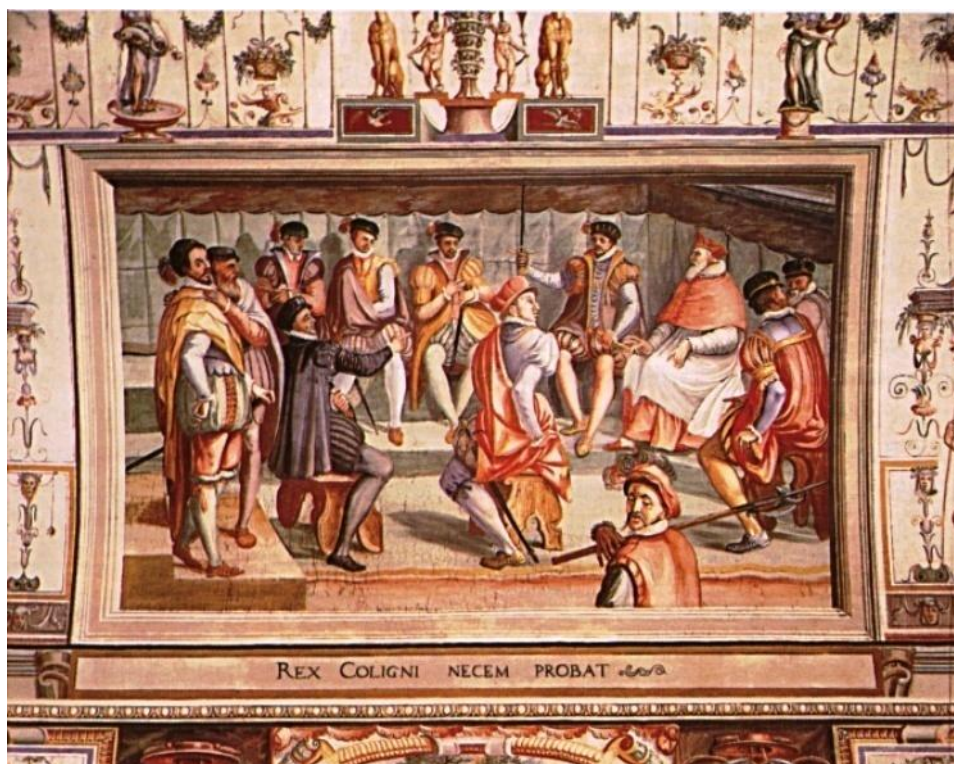


Fig. 18 Karel van Mander e compagni, Carlo IX in parlamento, decorazione a fresco, Terni, Palazzo Spada, salone.



Fig. 19 Gaspar Hovic, San Michele, Molfetta, Chiesa di San Bernardino.



Fig. 20 Cornelis Loots (?), paesaggio invernale, Sala ducale in Vaticano, aula terza, soffitto.



Fig. 21 Anonimo, paesaggi con eremiti e mito di Fetonte, Salisburgo, residenza arcivescovile.

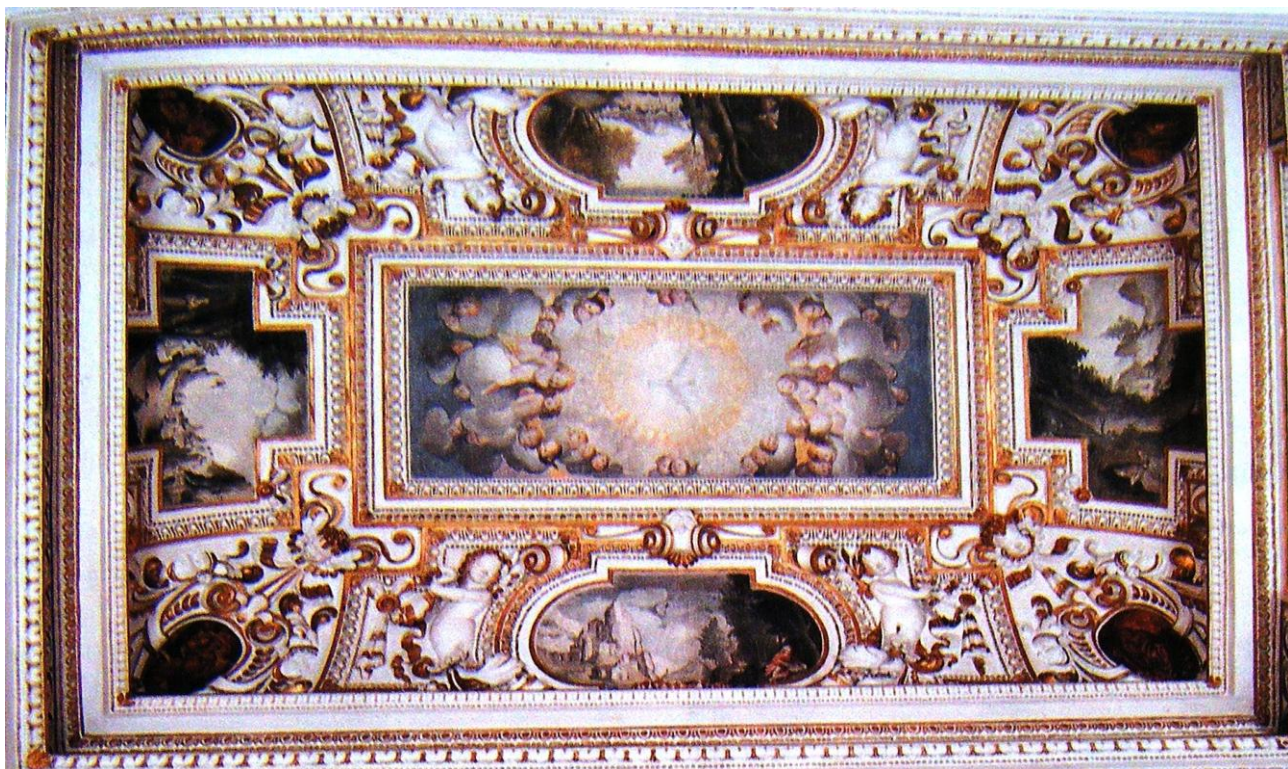


Fig. 22 Oratorio di Wolf Dietrich, volta decorata, Salisburgo, Chiesa di San Francesco,



Fig. 23 Oratorio di Wolf Dietrich, figure allegoriche, Chiesa di San Francesco, Salisburgo, particolare della volta.



Fig. 24 Paesaggio con eremita, Salisburgo
Chiesa di San Francesco.



Fig. 25 Paesaggio, Palazzo Altemps, Roma, Sala
delle Stagioni.



Fig. 26 Finto pergolato, Salisburgo
Residenza Arcivescovile.

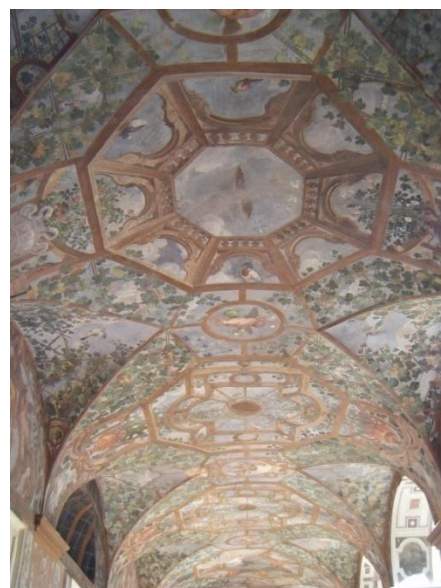


Fig. 27 Loggia dipinta, Roma, Palazzo
Altemps.



Fig. 28 Camerino del paradiso, Bassano Romano, Palazzo Giustiniani (anni Settanta del Cinquecento).



Fig. 29 Antonio Tempesta, frontespizio del libro di battaglie dedicato a Gian Angelo Altemps, incisione.



Fig. 30 Vincent Andriaessen (coll.)
Tionfo di David, affresco , Gallese, Castello.



Fig. 31 Antonio Tempesta, Trionfo di David,
incisione.

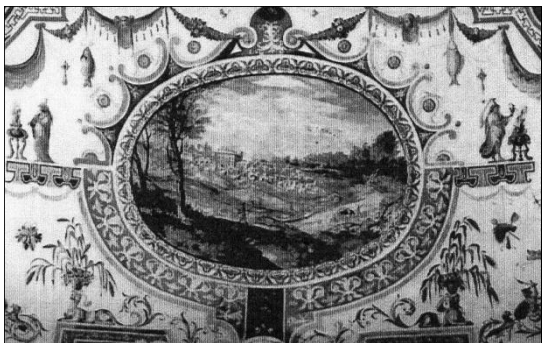


Fig. 32 Paesaggio, affresco Bassano Romano,
Sala dell'estate.



Fig. 33 Paesaggio, affresco
Bassano Romano, Sala dell'autunno.



Fig. 34 Paesaggio, affresco, Bassano Romano, Sala dell'inverno.



Fig. 35 Vitruvio Alberi, Pasquale Cati, Stanza della stufa, affresco.



Fig. 36 Vitruvio Alberi, Studiolo della Clemenza, Affresco, settore centrale.



Fig. 37 Pasquale Cati, Studiolo della Clemenza Stemma Altemps Orsini .



Fig. 38 Vitruvio Albero (attr.), paesaggio, affresco Roma, Loggia di Palazzo Altemps.



Fig. 39 Anonimo, paesaggio con scena mitologica Sabbioneta, Palazzo del Giardino.



Fig. 40 Kaspar Memberger, torre dell'aquila, affresco, Castello di Salisburgo.



Fig. 41 Sala terrena, grottesche, Salisburgo, Residenza arcivescovile.



Fig. 42 Kaspar Memberger, Storie di Noè, olio su tela, Salisburgo, Residenzgalerie, 1588.



Fig. 43 Kaspar Memberger, *Storie di Noè*, olio su tela, Salisburgo, Residenzgalerie, 1588.

5. Conclusioni

L'indagine condotta sul palazzetto della Retirata di Villa Mondragone ha permesso di rilevare numerose informazioni sull'attività degli artisti presenti nel cantiere tuscolano del cardinale Altemps, sulle decorazioni cinquecentesche delle sue Ville e in particolare sul ciclo di affreschi dell'appartamento. Sono emersi gli influenti rapporti che Marco Sittico intercorreva con gli altri cardinali Madruzzo, Farnese, Medici, e con i loro artisti. E' stato riconosciuto il pittore Annibale Lippi, figlio di Nanni di Baccio Bigio, più volte indicato dal 1568 nel cantiere di Villa Tuscolana, e valutata la presenza di Cornelis Loots tra quei tre pittori fiamminghi indicati nel 1569 oltre che nel 'Cornelio' del 1572 e di Gillis Congnet, analizzando le possibili osmosi con il cantiere pittorico di Villa d'Este in funzione dell'indagine sulla Retirata.

Gregorio XIII, ospite alla villa quando era ancora cardinale, determinò nuove e fortunate imprese, tra cui la costruzione della Villa Mondragone, che è stata indagata soprattutto per verificare gli artisti che vi lavorarono e i loro possibili rapporti con il cantiere del palazzetto di Roberto Altemps. L'architetto Martino Longhi, presente anche nelle altre fabbriche del cardinale (Monte Porzio, Monte Compatri) è affiancato da numerosi artisti, come Francesco Capriani da Volterra, documentato nel 1573 e probabilmente già al suo fianco qualche anno prima nella Villa Tuscolana. Dall'analisi degli ambienti che risultano connessi con le decorazioni della Retirata (stanza del gioco della pallacorda e cappella di San Gregorio) sono emerse figure di pittori, stuccatori e scultori, tra cui Guidone Guelfi e Silla Longo, attivo anche nel Palazzo Altemps di Roma. E' stata In particolare l'interpretazione dei documenti in cui viene citato il gioco della palla corda ha permesso di datarne la costruzione, consentendo delle precisazioni sull'ipotesi avanzata di un intervento del pittore Matteo da Lecce nell'appartamento della Retirata. Ricostruite le vicende architettoniche legate alla Palazzina, è stato dedotto da alcuni documenti il periodo in cui vennero realizzate le decorazioni, da collocare tra il 1576 e il 1579. Il ciclo di affreschi dell'appartamento di Roberto Altemps e Cornelia Orsini è sempre risultato problematico sia dal punto di vista attributivo che contenutistico, per cui sono state analizzate le possibili relazioni

tra le diverse parti degli affreschi, le interconnessioni tra l'*Orlando furioso* e le *Metamorfosi* di Ovidio, tenendo conto dei documenti di ricezione dell'epoca.

Infine l'analisi del dibattito attributivo ha dimostrato l'infondatezza di alcune ipotesi sul riconoscimento del pittore della Retirata, tra cui quella che riferiva il ciclo a Cornelio de Witte, Karel van Mander e datato il possibile intervento di Matteo da Lecce. L'ipotesi di Cornelis Loots o di pittori provenienti dal suo stesso ambito culturale alla Retirata, insieme al pittore austriaco Kaspar Memberger (originario di Costanza) è stata arricchita di ulteriori precisazioni, confermando il contributo di più pittori per la decorazione. La ricerca condotta sul ciclo di affreschi della Retirata ha consentito di approfondire la figura del cardinale tedesco tra i mecenati del suo tempo e di confutare definitivamente alcune ipotesi proponendo una lettura del ciclo di affreschi e del cantiere architettonico e pittorico all'interno del contesto romano del secondo cinquecento.

6. APPENDICE DOCUMENTARIA

Appendice 1 AAG (Archivio Altemps Gallese)



L'archivio Altemps di Gallese ha un inventario redatto nel 2004. La serie denominata *Ville tuscolane* è collocata in alcuni scaffali della vetrina A. I libri Mastri sono conservati in un altro scaffale in serie e in ordine cronologico. Quasi tutti i faldoni presentano un numero arabo, a cui si fa riferimento nel presente lavoro, scritto con matite colorate apposto probabilmente da Felice Grossi Gondi (gli appunti dello studioso accidentalmente rilegati nei documenti presentano la stessa grafia e l'utilizzo delle stesse matite). I documenti posti in appendice nel suo volume *Le ville tuscolane* seguono una numerazione diversa, generalmente ripresa negli studi successivi, a cui è stata trovata la corrispondenza.

Appendice 1.1

AAG Libri Mastri 1573-1576

1575

f. 147r, «...Stefano trentino per lui et per maestro Alessio stuccatore a bonconto di lavoro cha fanno di stucco nella Cappella del palazzo di Mondragone...pagati...a detto maestro Guidon Gelffi pittor...a bonconto della pittura che fa nella Cappella».

f. 151r, «pagati a Guidone Guelffi abonconto della pittura che fa nella cappella di Mondragone...».

f. 55r, «Guidon Gelffi pittore per Mondragone».

f. 161r, «pagati...Guidon Ghelffi pittore presto et intero pagamento di tutte le pitture et indorature fatte nel palazzo...».

f. 186v, «...pagati a Jacopino del Conte pittore a bonconto de un ritratto di Roberto...».

1576

f. 200r, «...pagati a Silla scultore...».

«pagati a Guidon Ghelffi pittore...».

f. 204v, «...pagati a Jacopino del Conte pittore...».

Appendice 1.2

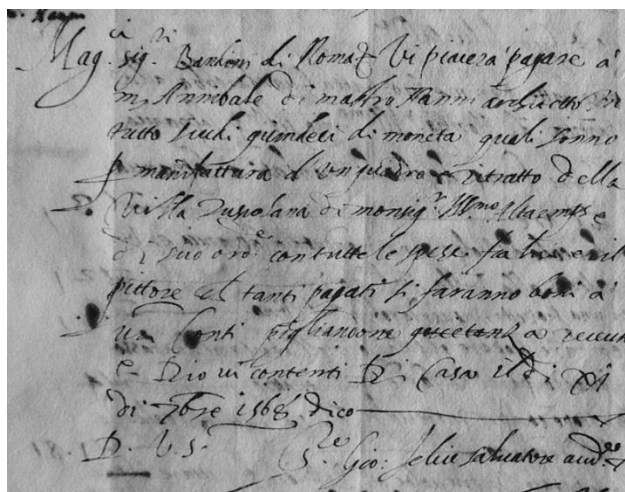
AAG Libri Mastri 1577-1580

f. 42r, «...pagati di detto giorno...a m. Jacopo della Porta Architetto...per ragione di sue fatiche...e maestro Ercole Longo scalpello a buon conto dell'opera di scalpello che fa a servizio della fabbrica...al Cardinale...» (1578).

Appendice 1.3

AAG Mandati 1568-1570

f. 7r, «...pagare a m. Annibale di Mastro Nanni architetto tutto scudi quindici di moneta... per manifattura di un quadro ritratto della Villa Tuscolana» (Settembre 1568)



f. 15r, «Spese diverse fatte alla Villa questo mese d'agosto...Spese straordinarie per m. Annibale pittore e servitore stette qui 4 giorni...» (agosto 1568)

f. 20r, «...materiale utile per fabbrica del casone di Villa Tuscolana» (settembre 1568)

Appendice 1.4

AAG Villa tuscolana 1567-1606

f. 361r, «Misura de' lavori di muro fati da Francesco Malna muratore abitante in Frascati...la cisterna e muri attorno a la corte er tecti e altri al Palazzo de Monti di Compatri...misurati per m. Martino Longhi Architetto» (novembre 1574).

f. 591r, «Misura e stima de lavori de muro fatti da maestro Marco Caneschi e maestro Bartolomeo da Como e maestro Domenico da Urbino compagni muratori alla villa alla Molara et all'Hosteria per servitio dell'Illustrissimo...cardinale Altemps ...» (firmati Honorio Longhi, dicembre 1593).

Appendice 1.5

AAG 10 Villa tuscolana 1577-1602 (Grossi Gondi XVIII)

ff. 62-85 (Il documento viene parzialmente trascritto anche se già in Grossi Gondi, App. XVIII- sono trascritte solo le indicazioni di muri antichi).

«Misura e stima di diversi lavori fatti nel palazzo della Retirata di Mondragone della Villa Tuscolana dell'illustrissimo Cardinale Altemps fatti li detti lavori a tutta roba da maestro Domenico de Coldre e maestro Francesco Fontana...muratori compagni misuratori...alla presenza del Gabriele Longo maestro e...Giovanpaolo Annone governatore della detta villa».

f.79r «Tetto de la gronda et quanto e grosso è il muro che divide la cucina da la camera del giogo de la palla...».

f. 79v «Colla 4 facie ne la stanza....camino del casino secreto atacato a la capella...insieme...alta...»

Appendice 1.6

AAG 34 “*Inventarij de diversi tempi*” 1566-1607

f. 59r

«...In prima il ritratto di Papa Gregorio XIV (scritto XIII, potrebbe trattarsi di Gregorio XIII) con la cornice negra tutta d'oro fino brunia e m...

Due quadri del Bassano grandi negra d'oro fino brunio

Un ritratto del Cardinale in cornice bianca e cortina rossa

Un ritratto del Marchese di Marignano con cornice negra, tutta d'oro fino bruno ed cortina verde

Un ritratto di Papa Pio quarto, con cornice bianca e cortina verde

Un ritratto del Cardinale Altemps integro, con cornice negra tutta d'oro fino

Un ornamento di noce in camera di S. Cer.a tutto d'oro e con rabeschi d'oro macinato, e dentro foderato di velluto negro con cortina rossa

Un quadretto di rame della Concezione, con ornamenti di d'H..., e la Luna sotto i piedi

Un Agnus deo miniato su la cera con ornamento d'argento

Un quadretto in rame di S. Giovanni Evangelista con ornamento negro

Due Agnus dei miniati legati in ottone, con foglie d'argento

Un ritratto del Beato Giovanni di Bissignano

Un Agnus dei miniato in quadro di raso Con ricami con perle et granate ed cortina rossa

Un quadrettino con una Madonna miniata, con ornamenti di velluto rosso ricamato

Un Agnus dei in raso ricamato

Un quadro della Madonna su la tela con cornice

Un ritratto del Conte di Gallerano in tela con cornice di noce

Un quadretto ... con cornice bianca

Una Madonna di ricamo fatta ... con cornice di noce

Una Roma stampata in carta incollata sopra la tela colorita

Un Paese a guazzo di Fiandra con cornice bianca

Due quadri in carta stampati, un di fiandra e l'altro di Germania».

f. 59 v

«Un quadro grande in carta fatto a mano delle terre dell'Arcivescovo di Seltemburg

Un quadro di Cristo nell'Horto in tela con la cornice

Un ritratto di Papa Giulio secondo con la cornice nera e cortina rossa

Un ritratto di Papa Gregoro XIII vestito di bianco

Un altro ritratti dell'istesso con cornice tutta d'oro

Un ritratto di una signora intero con la cornice bianca di Noce

Un Salvatore di recamo con la cornice nera tutta d'oro con la cortina azzurra

Un ritratto della Madonna di ricamo aggiunta con la cornice nera tutta d'oro

Due quadretti stampati in taffetà giallo con cornice di noce, uno ed la cortina rossa

Un ritratto di donna in tela pinto

Un quadretto con reliquiario d'ebano con carta fina e diversi santi miniati

Un S. Francesco di rame con cornice di Pero

Una Madonna con Cristo in rame con cornice nera

Un Cristarello in rame con cornice nera

Una Madonna di Loreto d'argento con cornice d'Hebano

Una Madonna in Roma con cornice nera

Una Maddalena in Roma con cornice nera

Una tela del Salvatore in tela

Una Madonna di Loreto in tela

Un ritratto del Cardinale Altemps in tela

Un S. Gio: Battista in tela

Due quadri del Crocifisso stampati in carta con cornice ...

Un quadretto in rame con cornice di Pero

Un Crocifisso in tela senza cornice

Un Crocifisso grande con la cornice di nero, con un S. Francesco, la Madonna e S. Giovanni

Un quadro della Madonna di Trastevere nella Cappella con la cornice tutta d'oro e pietre false»

f. 60r

«Un Crocifisso di rilievo, ricamato con Perle, in velluto nero con la frangia d'oro, et seta nera

Due quadri di Fiandra dipinta a guazzo con cornice bianca

Quattro teste fatte de' frutti delle stagioni

Un quadro di S. Paolo della conversione, fatto in tela di Fiandra a guazzo, con cornice bianca

Due altri quadri simili a guazzo di Fiandra, con cornice bianche

Due quadri del Bassano ad olio, con le cornicie negre tutte d'oro fino imbrunito, con le cortine verde

Capo... alla Bressana, a smalto, grandi per le sale e .. ferri ordinari para .

Capofochi....

Sedie...»

f. 339 v

«...nella prima stanza della ritirata nel letto di detta stanza si... tre materazzi di ... bianco con due capezzali e due... verso due altri materazzi uno di basolari coperto da una banda di raso bianco et l'altro di raso giallo non sono in due stanze ma nella seconda di detto appartamento.

A fol. D. nella detta seconda stanza nel letto a cupola di damasco giallo vi è solo un maerasso di fustagno bianco e no tre come...

A fol. 227 dove due corami trovati nel guardaroba della Retirata non confrontano solo in una stanza notati a detto solo nella riconsegna si è fatta a Giovanni novo guardaroba però converrà notarli ora pezzo per pezzo come si sono ritrovati.

P.a Una stanza corami dorati afogliame smaltati d'azzurro con fregio sottosopra di mezza pila con li colonni smaltati di rosso alti pile cinque

Un pezzo di quadri...»

f. 353 v

Nella ritirata di Mondragone

«...Nelle camere dipinte

Nella prima un tavolino grande intarsiato all'Indiana con colori notato a fol. 70

Nella seconda un paramento in taffetano Rosso e puro lino di tela n. 40 foderato di tela bianca con sue frange da capo come all'Inv. Fol.64

Due sopraporte di taffetano simile di tre tele l'una

Un Cortinaggio di Damasco cangiante a foglia guarnito con...di seta simile come all'Inv.
Fol. 66

Un torna letto simile

Una lettiera di noce con le sue colonne scanalate con pomi dorato e stambecchi

Quattro sedie di corame

Una portiera di raso verde e turchino foderata di tela verde e frange a ...

Una seggetta da servizio»

f. 354r

«Nella terza una paramento di taffetano verde e giallo con frange di seta da capo simile foderato di tela verde di ... n. 39 rotto, notato a fol. 64

Due sopraporte di tela n. 7 simili

Una portiera di raso verde e rosso con sue frange a... di seta rossa e verde di tre tele foderate di tela rossa

Un Cortinaggio di damasco a cupola gialla con sue frange gialle e con passamano d'argento sopra la copertura

Una coperta simile di tela n. 4

Un torna letto simile

Una lettiera di noce con colonne dorate et pomi dorati n.5

Un quadretto d'alabastro

Quattro sedie di corame

Quattro sgabelli

Una seggetta di corame

Un Crocifisso di velluto ricamato con sua coperta di taffetano verde

Due coprifochi

Nella quarta stanza un paramento di taffetano rosso e bianco con sue frange simili

Di tele n. 37foderata di tela bianca alta palmi 24

Un padiglione di damasco turchino con passamani d'oro e seta di tele n. 25 con suoi due cordoni, notati a fol. 66

Un torna letto simile

Una lettiera di noce con le sue mezze colonne

Uno studiolo di noce con suo piede
Un tavolino di noce con due cassettini
Un Crocifisso d tela notato fol. 72
Un quadro di Fiandra
...».

f. 354 v

«...Nella Guardarobba della ritirata

Un tavolino di noce a buffetto
Due credenzoni per la Guardarobba
Corami vecchi d'oro e argento di quadri n. 13 e colon 17 di pelle n. 3 d'altezzacon suoi fregi
Un corame da tavola rosso di pelle n. 45 usato e rotto
Un pezzo di corame rosso con il suo fregio d'oro, et argento usato e rotto di pelle ...con sue fregi...».

Appendice 1.7

AAG 43 Conti della villa Tusculana 1568-1601 (Grossi Gondi VI)

- f. 66r** «...3 pittori fiamminghi...» (agosto 1569)
f. 70r «...Annibale pittore...» (settembre 1569)
f.80r «...Il Granduca...» (gennaio 1570)
f. 84r «...Iulio pittore e due compagni, Vignola e Simone...» (luglio 1569)
f. 85r «...Scalpellino Simone, Martino Arch. e francesco scalpellino...» (1569)
f. 85v «...il Vignola...» (aprile 1569)
f. 86v «...Annibale pittore...» (giugno 1569)
f. 91r «...Annibale pittore...»(luglio 1568)
f. 93v «...Simone, Vignola e un pittore...»(maggio 1569, già in Grossi Gondi, App. VI)
f. 94r«...Card. de Medici...» (luglio 1569)
f. 100r «...Cardinale de Medici fu alla Villa...» (luglio 1568)
f. 106v «...Annibale pittore e servitore per 94 giorni...»(agosto 1568, già in Grossi Gondi App. VI)
f. 125r «...Lavori alla casina...» (settembre 1568)

f. 142r «...cavallo per Vignola e Francesco...» (febbraio 1569)

f. 245v «...Vignola...» (gennaio 1571)

f. 297-298 «...Jacomo scalpellino...» (ottobre 1571)

f. 299v «...mattonare le stanze...»

f. 303r «...Iacomo scalpellino...» (novembre 1571)

f. 312v «...La cappella...» (gennaio 1572)

f. 329r «...Spese Martino, pittore...» (maggio 1572)

f. 334r «...Venuta card. Medici...» (giugno 1572)

Appendice 1.8

AAG 53 Instrumenta Villa Tusculana e Mondragone 1572-1578 (Grossi Gondi Alt VII).

f. 205r, «...per il companatico del pittore...»(dicembre 1575)

f. 303r, «...Spese per Mondragone. Salario la pittore fiammingo per un mese e mezzo a scudi 2 il mese et 6 giorni di companatico...» (settembre 1577, già in GG, app. VI)

f. 308r, «...Il pittore todesco...» (ottobre 1577, già in Grossi Gondi app. VI)

f. 314r, «...il pittore todesco...» (novembre 1577, già in Grossi Gondi, app. VI)

Appendice 1.9

AAG 57 Villa Tusculana 1572-1593

f. 141v, «...per il companatico di m. Martino per la fabbrica di Monte Porzio...»(marzo 1585)

f. 324r, «Misura del lavoro dei legname...

per aver fatto una porta ala stantia del scultor...»

f. 325r,

«...per aver fatto la predella per latare...

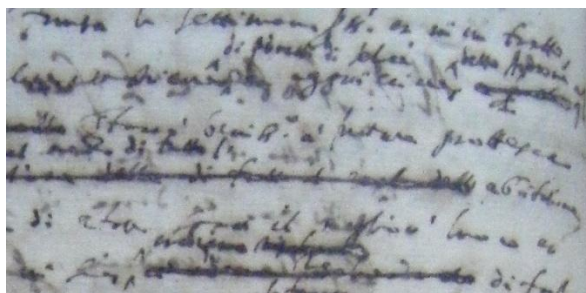
per aver fatto una tavolauno altro quadretto

per aver fatto uno telaro con suoi corniciper un quadro per dipingere...»

f. 326r, «...per fodatura de doi travi uno nel stanziolino dipinto nella palazzina e l'altro nella stanza acanto lo giocho della palla».

Appendice 1.9

AAG 62 Lettere 1565-1609



f. 44r, «...pitture grottesche...».

Appendice 2 APPG (Archivio Provinciale Padri Gesuiti)

Appendice 2.1

Frascati, Mondragone. Trattative di vendita e vendita giunta a conclusione, 605. 1-37, fasc.

34 Inventario delle cose d'arte.

Fasc. 38

Provincia di Roma

Comune di Monte Porzio Catone

Villa di Mondragone

Oggetto d'arte - Descrizione - Autore cui è attribuito

Decorazione di volta

Sopra una stanza a pianta rettangolare è una volta ribassata adorna di affreschi. Al centro di essa uno doveva essercene chiuso entro una cornice rettangolare, del quale ora però più non rimane traccia. In rispondenza dei quattro lati della stanza, appena terminati i muri delle pareti, nel mezzo, sono quattro scene di difficilissima identificazione; tali scene hanno ai lati delle figure simboliche, mentre tutto il resto della volta è adorna di trofei guerreschi, trofei musicali, vessilli ecc.... Volgendo le spalle alla finestra, sulla parete sinistra è dipinta una battaglia, in primo piano a destra un vecchio guerriero che monta un cavallo bianco e che ha nella mano destra levato in alto il bastone del comando, circondato da alcuni guerrieri volge le spalle alla mischia che si svolge in secondo piano a sinistra, fra due opposte schiere. Quella che si muove verso destra ha dei vessilli purpurei, l'altra invece ha una bandiera bianca in cui spicca un sole. Nel fondo a sinistra è una collina con un attendamento, a destra una città cinta di muri e di torri. Ai lati di questo dipinto sono le figure della Fortezza e della Prudenza. Sulla parete opposta è rappresentato un sacrificio e un martirio. Presso un ara pagana è inginocchiato un giovinetto che piega la testa e sta per ricevere un colpo di spada da un guerriero che si prepara a colpirlo; a destra sono inginocchiate alcune donne che guardano commosse la pietosa scena che un guerriero loro mostra. A sinistra ai limiti di una fitta boscaglia è una lunga schiera di soldati che presenziano al martirio, ai lati di questa scena sono la Speranza e la Fede. Sulla parte della finestra cinque giovinette che sono uscite da una modesta abitazione che si scorge a destra si fanno incontro ad un guerriero che cavalca un cavallo bianco che è circondato da altri soldati a piedi ad a cavallo. Ai lati di

questa scena sono la Carità e la Giustizia. Sulla parete di fronte infine tra le figure della Pace e della Temperanza è l'ultima scena. In primo piano a destra un gruppo di soldati conversano fra loro, poco più distante a sinistra altri due sono anch'essi in conversazione, mentre nel fondo a sinistra s'eleva la prospettiva di un grandioso edificio adorno di scale. Agli angoli della sala, sempre nella volta sono due stemmi del Cardinale Altemps inquadrato con quello di Pio IV e due emblemi ove appare un ponte colpito da un fulmine

Ubicazione - E' la prima delle tre sale del 1° piano della villetta detta la "Ritirata", incorporata poi durante il rifacimento Borghesiano della Villa.

Stato di conservazione - Nel centro della volta come abbiamo visto il dipinto è caduto, nel complesso lo stato di conservazione è buono.

Appartenenza ecc. - Proprietà dei R.R. P.P. Gesuiti.

Non abbiamo saputo identificare i soggetti di questi dipinti e ci conforta solo il fatto che le fonti o tacciono a questo riguardo o esprimono la stessa incertezza. Il Grossi - Gondi crede che possono alludere a fatti storici cari alla gloria e all'onore degli Altemps e degli Orsini loro parenti. Questi dipinti e quelli che vedremo nelle schede seguenti dovettero essere eseguiti tra il 1577 anno in cui fu iniziata la fabbrica della "Ritirata" e il 1586 anno in cui morì Roberto Altemps per il quale e per la di cui moglie Cornelia Orsini il palazzetto fu edificato. Generalmente sono attribuiti agli Zuccari, ad ogni modo al solo Federigo, perchè Taddeo era già morto da parecchi anni. Il Grossi - Gondi ha trovato registrato nei conti della casa che il pittore fu "fiammingo o tedesco" e pensa che Cornelio de Witte che lavorò nella vicina villa Tuscolana abbia eseguito anche questi; le quali per altro non sembrano tutte di eguale mano; infatti la scena della battaglia per complessità di concezione per sapienza di disegno per l'efficacia di colorito è superiore alle altre. Ad ogni modo l'autore della scena migliore è un seguace diretto della scuola romana. La battaglia ha qualche scena di comune con quella celebre di Giulio Romano il colore però qui è più cupo e non ha la varietà dei toni dei primi raffaelleschi.

Fasc. 42

Provincia di Roma
Catone

Comune di Monte Porzio

Villa di Mondragone

Oggetto d'arte - Descrizione - Autore a cui è attribuito

Cappella di Gregorio XIII

E' a pianta pressochè quadrata ed ha un solo altare la cui mensa è moderna. Come pala d'altare è un piccolo quadro ad olio della Vergine posto sopra una grande raggiera di legno d'orato sormontata da un timpano triangolare ma spezzata al vertice perche' ivi è uno stemma papale di Gregorio XIII (Boncompagni).

Ai lati dell'altare si aprono due porte con sagome di stucco bianco e adorne di frontespizio rettilineo sopra il quale due cherubini sostengono una cornice ovale con entro dipinto ad olio, a sinistra, il S. Cuore di Gesù; a destra S. Giuseppe. Sopra i due ovali vi sono due grandi conchiglie anch'esse di stucco e sopra due piccoli affreschi con due episodi della vita di S. Benedetto. Le pareti laterali sono adorne di statue moderne, di poco valore artistico. Nella volta sono dipinti gli Evangelisti. La porta d'accesso è adorna internamente di due stemmi; il primo della famiglia Borghese, il secondo di Pio IV.

Ubicazione: nel portico a terreno - a destra

Stato di conservazione: l'ambiente fu totalmente restaurato dal 1877 al 1890

Appartenenza dell'oggetto - condizione giuridiche

Proprietà del R.R.P.P. Gesuiti

BASI STORICHE E CONTESTAZIONI CRITICHE ALL'ATTRIBUZIONE - DATA E TEMPO APPROSSIMATIVO DELL'ESECUZIONE - ISCRIZIONI APPOSTE ALL'OGGETTO E NOTE SULLA LORO AUTENTICITA' - BIBLIOGRAFIA.

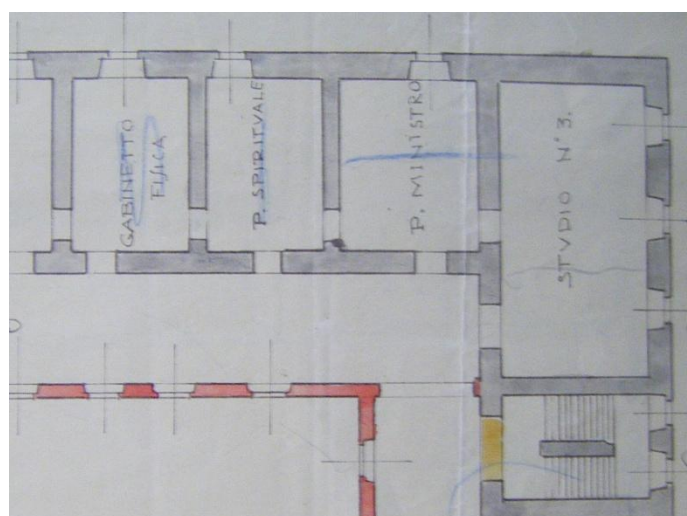
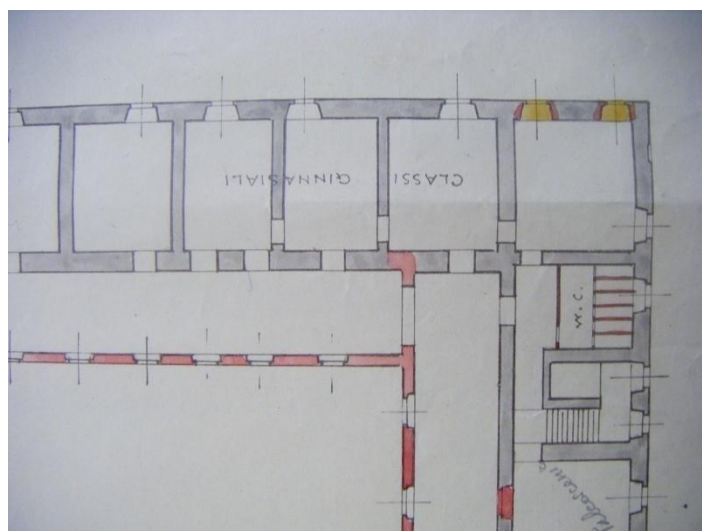
Nel restauro è stato tenuto conto della originaria forma della cappella eretta dal Cardinale Altemps. Le opere non hanno che un relativo valore artistico. L'immagine della Madonna è una copia di quella venerata a Castel Gandolfo.

Bibliografia : Grossi - Gondi Op. cit. pag. 138

Appendice 2.1

Mondragone. Tusculanum Collegium et Convictus, 586. 74. 1 A.B.C.D

Lavori di ristrutturazione della Retirata 1929.

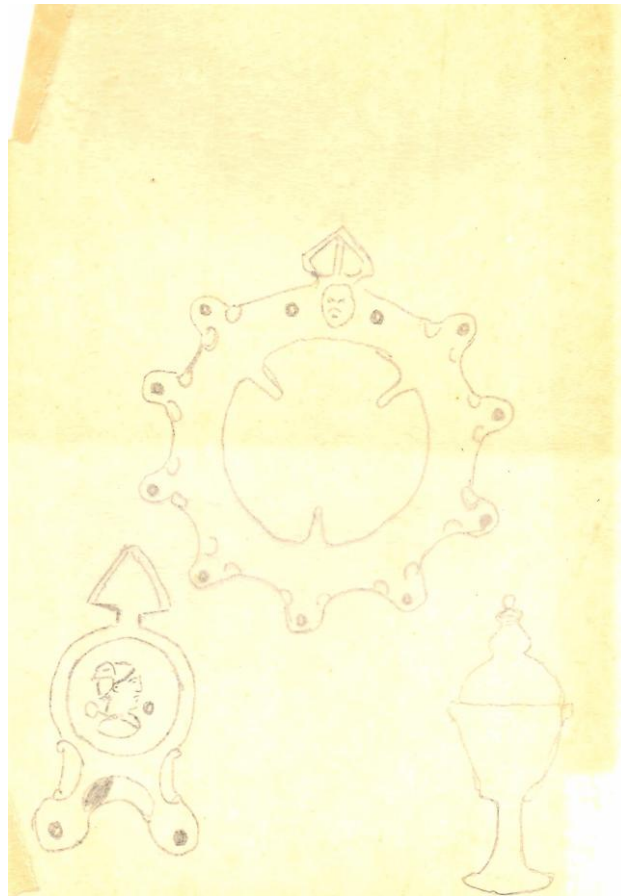


Appendice 3 APUG (Archivio Pontificia Università Gregoriana)

3.1

Disegno del Palazzo	Settembre 20 1572. Ms. n. 62. Ritratto Arch.
Simacchio Della stradone dove si ha da fabbricare	Aprile 1573. " n. 53. f. 41.
Inviato all'architetto - La fabbrica è principata - senza nome.	Giugno 20 1573. " n. 62. Ritratto Arch.
Condottura dell'acqua alla fabbrica nuova - senza nome	Luglio 5. 1573. " 49. f. 407.
Convenzione dei muratori col Card. per la fabbrica da farsi. E nom. <u>Mandragone</u>	Agosto 13. 1573. " 49. f. 450.
Promissione delle cose precedenti	Agosto 14. 1573. " 49. f. 452.
Mandato di pagamento per la fabbrica di <u>Mandragone</u>	Agosto 13. 1573. " 57. f. ?
Spese della Villa per fare la strada per la carrozza che conduce ... Dal Monte per la fabbrica di <u>Mandragone</u>	Settembre 1573. " 53. f. 72.
Partecipazione della convenzione colli artisti	Ottobre 26. 1573. " 49. f. 453.
Co' di nuova nome <u>Mandragone</u> a proposito di un pezzo di alabastro	Novembre 1573. Ms. 53. f. 84.
Spese per la fabbrica di <u>Mandragone</u> a proposito di statue e colonne trovate	Dicembre 1573. " 53. f. 148.
Palazzo di <u>Mandragone</u> a proposito di vigna sotto il prato Del etc.	Dicembre 9. 1573. 13. f. 46.
Spese per la prigione della casa dell'Architetto	Novembre 1573 - febbraio 1574. 53. f. 85. 49. 25.
Protesta del cardinale ^{Terra levata sotto a Mandragone} Fabbrica di <u>Mandragone</u> .	Settembre 22 1574. Ms. 53. f. 126.
^{Lettera di dimessa} L'architetto della fabbrica fatta	Marto 22 1574. Ms. 49. f. 378.
Convenzione coi falegnami ^{Fabbrica di Mandragone} Fabbrica di <u>Mandragone</u>	Martzo 30 1574. Ms. [Offici 1568-82]
Protesta del Cardinale ^{Fabbrica di Mandragone} Fabbrica di <u>Mandragone</u>	Settembre 22 1574. Ms. 49. f. 392.
Altra convenzione coi muratori	Settembre 22 1574. " 49. f. 393.
1 ^a Misura della fabbrica ^{Fabbrica di Mandragone} Fabbrica di <u>Mandragone</u>	Ottobre 1574. 53. f. 127. 155.
Nuovo accordo coi Muratori della fabbrica di <u>Mandragone</u>	Dicembre 27. 1574. " 49. f. 414. orig.
	senza mese 1575. 49. f. 546.

3.2



3.3

n. 409. *Girolamo S. Luzzi*
Di V. Serapione Luca Corneli
 Lammengo
 Luca Cornelio o Luca d'Alardo usò
 al 1545 in tutti nella Corte di Ferrara
 a far cartoni di gittere
 a lui disegni e valichi con animati negli
 dte arazzi alla Colledr. di Ferrara
 nel 1548 lavorò pel cartello Estense a
 Ferrara. Non è improbabile che Luca Cornelio
 sia stato anche a Roma, e il quell' d'ar. de
 Dipense nella cell. di F. di V. di L. d'Este

5

Vor
 c'è
 nel
 dell' 9
 dell' 1913

Per trovare chi non il Cornelia mettere fiammengo
 vedi Bertolotto. Arturo Belgi ed Olandesi a
 Roma. (Firenze 1880) Rep. dell. Garretto d'Italia
 Dice che di Cornelia vi furono molti - Ved.
 gli 'indici'. -
 Il libro è nella Bibl. dell' Istituto Germ.
 Spoleto. W 63² 8^o
 Vedere il Maurice dove pat di *

7. INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI:

1. IL CARDINALE MARCO SITTICO ALTEMPS IN ITALIA

TAVOLE:

Tav. I Albero genealogico della famiglia Altemps (da Scoppola F., 1987, fig. 392, con integrazioni).

Tav. II Barrière D., “Vero e Novo disegno di Frascati con tutte le ville convicine”, 1622 (da ICCD E n. 9135).

Tav. III Pianta delle proprietà Altemps: Roma, Palazzo Altemps, dal 1568; Monte Porzio Catone, Status Tusculanus, dal 1568; Calvi, Casa Altemps, già 1569; Gallese, 1579; Soriano, 1579; Bassano Romano, 1579-1581(?).

FIGURE:

Fig. 1 Ottavio Leoni (1578-1630), Ritratto del cardinale Marco Sittico Altemps, olio su tela. 231x138cm, 1613, Gallese, Castello, Altemps, collezione duca di Gallese I (da *Madruzzo e l'Europa*, 1993, scheda n. 55).

Fig. 2 Scipione Pulzone (1550 ca. 1598), *Ritratto di Pio IV* olio su tela, 233x137 cm, 1567, Gallese (Viterbo), Castello Altemps, collezione duca di Gallese. (da *I Madruzzo e l'Europa*, scheda n. 48).

Fig. 3 Anthoni Bays (1543-1615), olio su tela, particolare, 1578, Polička Městské Muzeum e Galerie (da *I Madruzzo e l'Europa*, 1993, cat. 4)

Fig. 4 Bertelli Pietro, *Veduta di Frascati*, incisione, 1608-1613, particolare della Villa del duca Altemps (ICCD n. 14719).

Fig. 5 Greuter Matthäus, *Veduta d Frascati*, Particolare di Villa Tusculana, incisione (da Ehrlich T.L., fig. 27).

Fig. 6 Bertelli Pietro, *Veduta di Frascati*, incisione, 1608-1613, dal “Teatro delle città d’Italia”, Vicenza, 1616 (ICCD n. 14719).

Fig. 7 Palazzo Altemps, Monte Compatri (foto).

Fig. 8 Il Castello della Molarra dalla Galleria carte geografiche (da Dal Maso L.B. – Venditti A., *I Castelli romani*, p. 7).

Fig. 9 Greuter Matthäus, *Veduta di Frascati*, Borghesianum., incisione, 1620, particolare (da Ehrlich 2002, fig. 62).

Fig. 10 Villa Gallio Altemps Torlonia, da Greuter Matthäus, *Veduta di Frascati*, incisione, 1620, particolare (da Tantillo 1980, p. 76).

Fig. 11 Jacopo Zucchi (1541-1596), La messa di San Gregorio, h 4,20 l 2,10, Roma, SS. Trinità dei Pellegrini (da *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de’ Medici*, a cura di M. Hochmann, Ed. De Luca, Accademia di Francia a Roma, 1999, cat. n. 71).

Fig. 12 Ciappi M.A., *Compendio...*, 1596, p. 14 (da Vodret Adamo, 1999, p. 153).

Fig. 13 Ignoto sec. XVI, Gallese, Archivio Altemps, carte sciolte, veduta del Castello di Gallese (da Scoppola F., *Palazzo Altemps*, 1987, fig. 393).

2. MARCO SITTICO ALTEMPS E I CANTIERI DI MARTINO LONGHI IL VECCHIO

NEL TERRITORIO TUSCOLANO (1572 - 1585).

FIGURE:

Fig. 1 Anonimo, Veduta del Castello di Hohenems, olio su tela, XVII secolo, Castello di Hellbrunn (foto dell'autore).

Fig. 2 Chiesa dei Cappuccini (da Guerrieri Borsoi, fig. 2).

Fig. 3 Casina Ricci, poi Tuscolana e Villa (da Ehrlich T.L., p. 65).

Fig. 4 Disegni conservati agli Uffizi (1776 A- 1775 A) riconosciuti come i disegni di Nanni di Baccio Bigio per la Vigna fuori Porta del Popolo (da Coffin 1979).

Fig. 5 Pianta di Villa Mondragone, Carte Stroziane, 130 (da Strollo 2004, fig. 6).

Fig. 6 Pianta di Villa Tuscolana, Carte Stroziane, 130 (da Strollo 2004, fig. 6).

Fig. 7 Pianta e alzato della Villa Tuscolana (ricostruzione di Franke da Belli Barsali I., 1975).

Fig. 8 Jacopo Barozzi da Vignola, Isola Farnese, castello, pianta, 1567 (da *Vignola* 2002, cat. 122).

Fig. 9 Jacopo Barozzi da Vignola, Palazzo Contrari Boncompagni, rilievo del piano terreno (da Vignola 2002, p. 85).

Fig. 10 Villa Tuscolana, pianta (da Erlich T.L., 2002, p. 71).

Fig. 11 Thomas Jons, Nei pressi di Frascati, 24 aprile 1777, matita su carta, 21,3x27,7 cm, Londra, British Museum.

Fig. 12-13 Villa Mondragone, Casino cinquecentesco (da De Angelis D'Ossat M., p. 18, p. 20).

Fig. 14 Villa Mondragone, pianta dei fabbricati allo stato attuale (da Belli Barsali 1975, p. 170).

Fig. 15 Giovanni Battista Falda, Veduta del palazzo della villa di Monte Dragone a Frascati in *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici in prospettiva di Roma moderna*, vol. 4, Roma, 1699 (da Ehrlich T.L., 2002, fig. 90).

Fig. 16 Pianta della fabbrica cinquecentesca, da Grossi Gondi F., 1901, tavola II con legenda: 1. appartamento del Papa; 2. Loggia segreta; 3. Salone (Sala degli svizzeri); 4. Appartamento del cardinale; 5. Loggia comune; 6. Cappella di San Gregorio Magno; 7. Casino segreto; 8. Scala a lumaca; 9. Loggia verso il vialone; 10. Casino verso la Rufina; 11. Casette; 12. Casetta del gioco della palla; 13 torretta della Retirata; 14-15. Fontane.

Fig. 17 Pianta da Grossi Gondi F., Di una villa dei Quintilii nel Tuscolano, 1898.

Fig. 18 Schizzo della pianta della Villa Mondragone con sostruzioni della Villa dei Quintili, 1900ca., penna e matite colorate su Carta, Archivio di Gallese (AAG 43, *Villa Tusculana 1568-1601*, f. 334 a).

Fig. 19 Cappella S. Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone (da Archivio fotografico Polo Museale Monte Porzio Catone).

Fig. 20 Stemma del cardinale Altemps, Villa Mondragone, cappella di San Gregorio.

Fig. 21 Stemma di papa Pio IV, Villa Mondragone, cappella di San Gregorio.

Fig. 22 *La Cena di San Gregorio*, affresco, 1575, affresco, cappella, Mondragone, Monte Porzio Catone (foto dell'autore).

Fig. 23 *La cena di San Gregorio*, affresco, Vita San Gregorio, 1576-1578, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, prima Sala dei Foconi, dettaglio della volta con storie di San Gregorio Magno (da *Unità e frammenti di modernità*, p. 43, fig. 11).

Fig. 24 *Visita dell'angelo*, affresco, 1575, cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone (foto dell'autore).

Fig. 25 *Il dono della ciotola d'argento*, affresco, 1575, Cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone (foto dell'autore).

Fig. 26 *Il dono della ciotola d'argento ad un angelo*, affresco, 1576-1578, prima sala dei Foconi, Palazzo Apostolico Vaticano (da *Unità e frammenti di modernità*, p. 45 fig. 18).

Fig. 27 *L'incoronazione*, affresco, 1575, cappella di San Gregorio, Villa Mondragone Monte Porzio Catone (foto dell'autore).

Fig. 28 *Il miracolo delle trenta messe*, affresco, 1575, cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone (foto dell'autore).

Fig. 29 *I romani scoprono san Gregorio nel suo nascondiglio al momento della sua elezione al pontificato*, 1575, cappella San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone (foto dell'autore).

Fig. 30 *I romani scoprono San Gregorio nel suo nascondiglio al momento della sua elezione*, 1576-1578, Sala dei Foconi, Palazzo Vaticano, (da *Unità e frammenti di modernità*, p. 82, fig. 19).

Fig. 31 *Una delle missioni di San Gregorio*, affresco, 1575, cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone (foto dell'autore).

Fig. 32 *Missioni di San Gregorio*, affresco, 1575, Monte Porzio Catone, Villa Mondragone, cappella di San Gregorio (foto dell'autore).

Fig. 33 Volta della cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 34 Cavalir d'Arpino (attr.), Natività, affresco, 1602, Monte Porzio Catone, Villa Mondragone, cappella (foto dell'autore).

Fig. 35 Stemma di Gregorio XIII, Cappella di San Gregorio, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 36 Profilo esterno del palazzetto della Retirata, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 37 Il palazzetto della Retirata dal cortile interno, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 38 Decorazione del camino con simbolo araldico della famiglia Borghese, stanze contigue all'appartamento della Retirara (Archivio fotografico del Polo Museale Monte Porzio Catone).

Fig. 39 Decorazione del camino con simbolo araldico della famiglia Borghese, stanze contigue all'appartamento della Retirata (Archivio fotografico del Polo Museale Monte Porzio Catone).

Fig. 40 Pianta del primo piano della Villa Mondragone, periodo in cui era proprietà dei Gesuiti (da APRSJ, 586.73.1).

Fig. 41 Una delle sale dipinte della Reirata adibita a Museo delle Scienze (da APPG, 586).

Fig. 42 Soffitto della prima che precede quelle con il ciclo di affreschi (Polo Museale Monte Porzio Catone, Archivio fotografico).

Fig. 43 Pianta dell'appartamento, piano nobile, palazzetto della Retirata di Mondragone (Archivio Polo Museale Monte Porzio Catone da Centro Congressi Villa Mondragone).

Fig. 44 Pianta del piano nobile del Palazzo di Roma (da Scoppola 1997, p. 5).

3. IL CICLO DI AFFRESCHI DELLA RETIRATA DI MONDRAGONE

TAVOLE:

Tav. I: Schema della decorazione con foto del ciclo decorativo e legenda.

Tavv. II-XXVIII: foto degli affreschi della Retirata di Mondragone (Archivio Fotografico Polo Museale Monte Porzio Catone).

FIGURE:

Figg. 1-2 Grottesche con fasci d'armi e strumenti musicali, Sala III, Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 3 Figure fantastiche tra arieti altemps, Sala II, Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone

Fig. 4 Giochi di putti, Sala II, Retirata, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 5 Grottesche, particolare, Sala I, Retirata, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 6 Grottesche, particolare, Sala II, Retirata, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 7 Grottesche, scena di lotta tra un soldato cristiano e un turco, Loggia, Fortezza Colonna, Paliano (da Tosini 2009, fig. 15).

Fig. 8 Simboli araldici Altemps e Orsini tra le grottesche, Sala I, Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone.

Figg. 9-10-11 Grottesche, particolari, Sale della Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone.

Figg. 12-13 Anonimo, Anticamera del salone, grottesche, Palazzo Petrucci, Amelia (foto dell'autore).

Figg. 14-15 Stemmi Altemps e Orsini, Sala I, Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 16 Anonimo, scudo cardinalizio di Marco Sittico Altemps, affresco, camera accanto allo studio, Palazzo Altemps, Roma (da Scoppola 1987, fig. 387).

Fig. 17 Decorazione lunetta della loggia, affresco, Palazzo Altemps, Roma (foto dell'autore).

Fig. 18 Impresa Altemps, fontana del cortile di Palazzo Altemps, Roma (foto dell'autore).

Figg. 19-26 Virtù, terza Sala, Retirata, Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 27 Anonimo, decorazioni della volta, particolare, Calvi (da Saporì G. 1990, fig. 31a).

Fig. 28 Anonimo, Volta del salone, affreschi, di Palazzo Petignani, Amelia (foto dell'autore).

Fig. 29 Pasquale Cati, Vitruvio Alberi, Stanza della stufa, affresco, Palazzo Altemps, Roma.

Fig. 30 Collaboratori Vincent Adriaessen, fregio, Salone delle armi, castello di Gallese (da Nicolai, fig. 40).

Fig. 31 Artista XVI secolo, incisione, *Diverse imprese accomodate a diverse moralità con versi che i loro significati dichiarano* di Andrea Alciati (da Alciato Andrea, fig.3).

Fig. 32 Michelangelo, Il ratto di Ganimede, disegno, Windsor, 1532 (da Alciato 2009, fig. 5).

Fig. 33 Michelangelo, La Caduta di Fetonte, disegno, Windsor, 1532 (da Panofsky 1975).

Fig. 34 Finto rilievo a monocromo con arcieri, Sala II, Retirata, Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 35 Michelangelo, i saettatori, disegno, Windsor, 1532 (da Panofsky 1975).

Fig. 36 Gemma Farnese, agata di calcedonio, Museo archeologico di Napoli, metà XVI secolo (da Marongiu M., cat. n. 29).

Fig. 37 Maestro I.B., Il ratto di Ganimede, incisione, Vienna, Grafische Sammlung Albertina (da Marongiu M., p. 63).

Fig. 38 Anonimo, Ratto di Ganimede, incisione, (da Marongiu M., p. 6).

Fig. 39 Giulio Clovio, Ratto di Ganimede, Firenze, Casa Buonarroti (da Marongiu M., p. 85).

Fig. 40 Figura femminile (Diana?) che caccia il cinghiale, Sala I, Monte Porzio Catone, Retirata, VillaMondragone.

Fig. 41 Caccia al cervo (Adone?), Sala I, Retirata, VillaMondragone.

Fig. 42 Mito di Cipariso, sala I, Mondragone, particolare, affresco, Monte Porzio Catone, Retirata.

Fig. 43 Niccolò dell'Abate, Alcina riceve Ruggero nel castello, Pinacoteca di Bologna (foto dell'autore).

Fig. 44 Girolamo Mirola e aiuti, episodio dell'Orlando furioso, affresco, Sala di riosto, Palazzo del Giardino, Parma.

Fig. 45 Girolamo Mirola, Giacomo Bertia e aiuti, episodi dell'Orlando innamorato, Sala del Bacio, , Palazzo del Giardino , Parma (foro G. Quaranta).

Fig. 46 Girolamo Mirola, Giacomo Bertia e aiuti, episodi dell'Orlando innamorato, Sala del Bacio, , Palazzo del Giardino , Parma (foro G. Quaranta).

Fig. 47 Anonimo, Alcina riceve Ruggero nel castello, Torre di Baggiovara (da Guandalini-Braglia, fig.2).

Fig. 48-49 Vincenzo de' Barberis, scene dell'*Orlando furioso*, particolari del fregio, Palazzo Besta, Teglio (da Caneparo 2010, fig. 2 e fig. 6).

Fig. 50 Anonimo, Episodi dell'Orlando furioso, Palazzo Valenti, Talamona (da Caneparo 2010, fig. 11).

Fig. 51a,b. Anonimo, scene dell'Orlando furioso, particolari della volta, affreschi, Torre Castel Masegra, Sondrio (da Caneparo 2010, fig. 9).

Fig. 52 Pietro Dolce, La furia di Orlando, affresco, Chiusa di Pesio (da Ajmar 1993, fig. 12).

Fig. 53 Bradamante lotta con il mago Atlante, particolare del fregio, Palazzo Colonna-Barberini, Palestrina (da Cassanelli 2003, p. 374).

Fig. 54 Bradamante e il mago Atlante, incisione da IV canto *Orlando furioso*, ed. Giolito de Ferrari, 1542 (<http://www.ctl.sns.it/furioso/>).

Fig. 55 Anonimo, frontespizio edizione illustrata Giolito de Ferrari, incisione, Venezia, 1542.

Fig. 56 Anonimo, canto XXV dell'Orlando furioso, incisione, edizione Valgrisi, 1553.

Fig. 57 Anonimo, canto XXV Orlando furioso, incisione, edizione Giolito de Ferrari, 1542 (<http://www.ctl.sns.it/furioso/>).

Fig. 58 Anonimo, canto XXV Orlando furioso, incisione, edizione Valvassori, 1553 (<http://www.ctl.sns.it/furioso/>).

Fig. 59 Il racconto di Ricciardetto a Fiordispina, Retirata (Sala II, 2.3), Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 60 Fetonte su carro di Apollo, Retirata (Sala II,b), Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 61 Priamo e Tisbe, Retirata (Sala II, d), Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 62 Giovanni Antonio Rusconi, Piramo e Tisbe, incisione, 1553, da *Le Trasformazioni di M. Dolce di novo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate con la tavola delle favole, In Venetia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari*, 1553, p. 87.

Fig. 63 Virgil Solis (1514-1562), Giove e Io, in *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses di Johannes Spreng*, 1563, incisione, f. 12v.

Fig. 64 Giove, Giunone e Io, Retirata (Sala II), Villa Mondragone, Monte Porzio Catone.

Fig. 65 Virgil Solis, Mercurio e Argo, in *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses di Johannes Spreng*, 1563, incisione, f. 14v.

Fig. 66 Mercurio con la testa di Argo, affresco, particolare, Retirata, Villa Mondragone.

Fig. 67 Anonimo, canto XXV Orlando furioso, xilografia, edizione Zoppino, 1536, (<http://www.ctl.sns.it/furioso/>).

Fig. 68 Anonimo, il sacrificio di Polissena, incisione, *Trasformationes* di Ludovico Dolce, 1561 (da BNCR sala manoscritti).

Fig. 69 Vincenzo de' Barberis, Donne ingrate in amore (Orlando furioso), Palazzo Besta (da Caneparo 2010, fig. 5).

4. IL CANTIERE PITTORICO DELLA RETIRATA

TAVOLE:

Tav. I: Schema sulle presenze nei cantieri pittorici di Villa d'Este, Palazzo Altemps, residenze tuscolane Altemps.

FIGURE:

Fig. 1 Pietro Candido (attr.), disegno, serie Otto von Wittelsbach (da Lugt 1968, cat. 678).

Fig. 2 Pietro Candido (attr.), disegno, serie Otto von Wittelsbach (da Lugt 1968, cat. 679).

Fig. 3 Pietro Candido, disegno, serie Otto von Wittelsbach (da Lugt 1968, cat. 679).

Fig. 4 Stradano, disegno per Arazzeria Medicea.

Fig. 5 Collaboratori Vincent Adriaenssen, David e Golia, affresco, Gallese, Castello
(da Nicolai 2008, fig. 41).

Figg. 6-7 Corneli Loots (attr.), Paesaggio invernale con rovine e paesaggio con Apollo e Dafne, Caprarola, Palazzo Farnese, Sala d'Ingresso (da Giannattasio 1999, figg. 14-15).

Fig. 8 Cornelis Loots, Storie di Tuscolo, Loggia Farnese, Abbazia di San Nilo, Grottaferrata (foto dell'autore).

Fig. 9 Cornelis Loots, Storie di Tuscolo, 1569, Loggia Farnese, Abbazia di San Nilo, Grottaferrata (foto dell'autore).

Fig. 10 Cornelis Loots, veduta del Belvedere in Vaticano, affresco staccato dalla Torre di Paolo III, Roma, Castel Sant'Angelo (da *Archivi dello sguardo* 2006, fig. 12).

Fig. 11a, b Anonimo, affresco della volta, particolare, 1569, Casa Altemps, Calvi.

Fig. 12 Girolamo Muziano (e Cornelis Loots?), paesaggio, Tivoli, Villa d'Este, Sala di Noè (da Tosini 2008 fig. 130).

Fig. 13 Anonimo, paesaggio, Roma, Palazzo Altemps, Sala delle prospettive (foto dell'autore).

Fig. 14 Gillis Congnet (attr.), affresco, volta, Ex Chiesa di San Domenico, Narni (foto dell'autore).

Fig. 15 Marten Stella, Gilles Congnet, Paesaggio con Giunone, Terni, Palazzo Giocosi (da Saporì 2007 p. 160).

Fig. 16 Matteo da Lecce, Salomone, controfacciata, Oratorio del Gonfalone, Roma (da Bernardini M.G. 2002, fig. 7a).

Fig. 17 Matteo da Lecce, San Michele scaccia i diavoli dal corpo di Mosè, Palazzi Vaticani, Cappella Sistina (da Bernardini M.G. 2002 p. 95).

Fig. 18 Karel van Mander e compagni, Carlo IX in parlamento, decorazione a fresco, Terni, Palazzo Spada, salone (da Saporì 2007, p. 109).

Fig. 19. Gaspar Hovic, San Michele, Molfetta, Chiesa di San Bernardino (da Saporì, 1990, fig. 7).

Fig. 20 Cornelis Loots (?), paesaggio invernale, Sala ducale in Vaticano, aula tertia, soffitto (da “Unità e frammenti di modernità” 2012, p. 234).

Fig. 21 Anonimo, Salisburgo, residenza arcivescovile, affresco (da Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2009, fig. 51).

Fig. 22 Salisburgo, Chiesa di San Francesco, oratorio di Wolf Dietrich. (da Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2009, fig. 61).

Fig. 23 Salisburgo, Chiesa di San Francesco, oratorio di Wolf Dietrich, particolare della volta con le virtù (da Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2009, figg. 70-73).

Fig. 24 Paesaggio con eremita, Salisburgo, Chiesa di San Francesco (da Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2009, figg. 70-73).

Fig. 25 Palazzo Altemps, Sala delle stagioni (foto dell'autore).

Fig. 26 Loggia dipinta, Salisburgo, Palazzo Arcivescovile (da Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2009, fig. 29)

Fig. 27 Loggia dipinta, Palazzo Altemps (foto dell'autore)

Fig. 28 Camerino del paradiso, Bassano Romano, Palazzo Giustiniani (anni Settanta del Cinquecento).

Fig. 29 Antonio Tempesta, frontespizio del libro di battaglie dedicato a Gian Angelo Altemps, incisione (da *The illustrated Bartsch*, n. 35, 1983, p. 138)

Fig. 30 Collaboratori di Vincent Adriaessenn (attr.), Trionfo di David, affresco, Gallese, Castello (da Nicolai 2008, fig. 42)

Fig. 31 Antonio Tempesta, Trionfo di David, incisione, (da *The illustrated Bartsch*, n. 35, 1983, p. 78)

Fig. 32 Paesaggio, affresco, Bassano Romano, Sala dell'estate (fototeca Hertziana)

Fig. 33 Paesaggio, affresco, Bassano Romano, Sala dell'autunno (fototeca Hertziana)

Fig. 34 Paesaggio, affresco, Bassano Romano, Sala dell'inverno (fototeca Hertziana)

Fig. 35 Vitruvio Alberi, Pasquale Cati, affresco, Stanza della stufa (da Scoppola F., 1997, p. 65).

Fig. 36 Vitruvio Alberi, Affresco, Studiolo della Clemenza, settore centrale (foto dell'autore).

Fig. 37 Pasquale Cati, Studiolo della Clemenza Stemma Altemps Orsini (foto dell'autore)

Fig. 38 Vitruvio Alberi (attr.), paesaggio, affresco, Roma, Loggia di Palazzo Altemps. (foto dell'autore)

Fig. 39 Anonimo, paesaggio con scena mitologica Sabbioneta, Palazzo del Giardino (da Bonelli 2006, fig. 13)

Fig. 40 Kaspar Memberger (attr.), torre dell'aquila, affresco, Castello di Salisburgo (da Lippmann 1992, p. 196).

Fig. 41 Sala terrena, grottesche, Salisburgo, Residenza arcivescovile (da "Barockberichte", 1992, p. 172).

Fig. 42 Kaspar Memberger, Storie di Noè, olio su tela, Salisburgo, Residenzgalerie, 1588 (foto dell'autore).

Fig. 43 Kaspar Memberger, Storie di Noè, olio su tela, Salisburgo, Residenzgalerie, 1588 (foto dell'autore).

8. INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

ASC – Archivio Storico Capitolino

AAG - Archivio Altemps Gallese

APPG - Archivio Provinciale Padri Gesuiti

APUG – Archivio Pontificia Università Gregoriana

BNCR – Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

DBI – Dizionario Biografico degli Italiani

ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

9. BIBLIOGRAFIA:

FONTI DOCUMENTARIE:

Archivio Altemps Gallese (AAG)

AAG Libri Mastri 1573-1576

AAG Libri Mastri 1577-1580

AAG Mandati 1568-1570

AAG Villa tusculana 1567-1606

AAG 10 Villa tusculana 1577-1602

AAG 34 “Inventarij de diversi tempi” 1566-1607

AAG 43 Conti della villa Tusculana 1568-1601

AAG 53 Instrumenta Villa Tusculana e Mondragone 1572-1578

AAG 57 Villa Tusculana 1572-1593

AAG 62 Lettere 1565-1609

10. Archivio Provinciale Padri Gesuiti (APPG)

Mondragone. Tusculanum Collegium et Convictus, 586

Frascati, Mondragone. Trattative di vendita e vendita giunta a conclusione, 605

11. Archivio Pontificia Università Gregoriana (APUG)

Fondo moderno, *Professori Gregoriana, Grossi Gondi Felice*

LO STATUS TUSCULANUS

FONTI:

- Nibby A., *Analisi storico-topografico-antiquaria de' dintorni di Roma*, Roma, 1849.
- Grandi B., *Cenni storici intorno alla terra di Monteporzio nell'agro tuscolano*, ms. 1870 ca., (riproduzione conservata presso la Biblioteca di Monte Porzio Catone).
- Raggi O., *I Colli Albani e Tuscolani*, Roma, 1879.

STUDI:

- Grossi Gondi F., *Di una villa dei Quintili nel tuscolano*, in "Bollettino della commissione archeologica comunale di Roma", XXVI, 1898.
- Grossi Gondi F., *Le Ville Tuscolane. La Villa dei Quintili e la Villa di Mondragone*, Roma, 1901.
- Grossi Gondi F., *Il Tuscolano nell'età classica*, Roma, 1908.
- Seghetti D., *Frascati nella natura, nella storia, nell'arte*, Frascati, Stab. Tip. Tuscolano, 1906.
- Ciuffa S., *Montecompatri e i Castelli limitrofi, Memorie*, a.c. Comune di Montecompatri, Vignanello, 1927.
- Ponti E.-Passamonti F., *Storia e storie di Grottaferrata*, Vittorio Ferri edit., Roma, 1939.
- Ciaffei S., *Monte Compatri – profilo storico*, Frascati, 1974.

- Belli Barsali I., Branchetti M. G., *Ville della Campagna Romana*, Milano, 1975.
- Tomassetti G., *La Campagna Romana antica, medievale e moderna*, Firenze, 1979.
- *Villa e paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino*, a cura di A. M. Tantillo, Roma, 1980.
- Seghetti D., *Memorie storiche del tuscolo antico e nuovo*, Roma, 1981.
- M. Albertazzi, *La chiesuola di S. Antonino Martire a Monte Porzio*, in “Castelli Romani”, dicembre 1982.
- Marcucci L., *Villa Mondragone a Frascati.*, in “Quaderni Istit. Storia Archit.”, XXVII, 1982, pp. 117-136.
- Marcucci L. - Torresi B., *Declino e rinascita di Villa Mondragone: progetti, restauri, trasformazioni*, in “Quaderni Istit. Storia Archit.”, n. s., 1/10 (1983-87), pp. 471-490.
- Mascherucci P., *Monte Porzio Catone: Nella sua storia, nella sua arte, nella sua natura, nella sua vita*, Frascati, 1987.
- R. Vodret Adamo, *La vicenda storica di Monte Porzio Catone e committenza artistica di una grande famiglia romana: i Borghese*, in “L’arte per i papi e per i principi nella campagna romana grande pittura del ‘600 e del ‘700 (catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990), Quasar, Roma, 1990, pp. 149 - 183.
- D’Alatri M., *I Cappuccini a Frascati*, Frascati, Convento dei Padri Cappuccini, Edizioni Collegio S. Lorenzo da Brindisi, Roma, 1992.
- Ricciardi D., *Villa Mondragone. Raccolta storico grafica*, Roma, 1992.
- Lippmann W., *Il Cardinale Marco Sittico Altemps e le sue ville tuscolane*. In “Castelli Romani”, XXXIV, 1994, pp. 105-111.
- Lippmann W., *Le ville Altempsiane a Frascati*. In “Castelli Romani” XXXIV, 1994, pp. 134-139.
- Valenti M., *Antiche strade. Lazio. Via Tuscolana*. Roma, 1995.

- Strollo R. M., *Due centri religiosi nel tessuto delle Ville Tuscolane. Il Convento dei Cappuccini e l'eremo dei Camaldolesi*, in "Castelli Romani", A. XXXIX (VII n.s.), n. 5, Sett. Ott., 1999, pp. 140-157.
- Idem, *Scavi archeologici al Barco Borghese (Monte Porzio Catone – Rm). Relazione preliminare*. In "Tusculanae disputationes". Atti del convegno 27-28 maggio 2000.
- Ehrlich T. L., *Landscape and Identity in Early Modern Rome. Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge University press, 2002.
- Valenti M., *Forma Italiae (41). Ager Tusculanus*, Firenze, 2002.
- De Angelis d'Ossat M., *Tra Villa Mondragone e Palazzo Altemps*, Roma, 2003.
- Strollo R. M., *Il Complesso delle Ville Tuscolane: considerazioni sulle fasi evolutive*, in "Architettra e ambiente. Casi di studio", Aracne ed., Roma, 2004, pp. 195-228.
- Guerrieri Borsoi M. B., *I Contugi e Francesco da Volterra: il palazzo romano e la villa tuscolana*, in "Palladio", XX (2007), 40, pp. 103-116.
- Sbaraglia F., *Felice Grossi Gondi, Villa Mondragone e il Tuscolano*, in "Colli Albani. Protagonisti della ricerca archeologica nell'Ottocento", a cura di M. Valenti, cat. Mostra Monte Porzio Catone -Roma, Complesso del Vittoriano, Cavour libri (II ed. Gangemi), 2011, pp. 105-108.

FAMIGLIA ALTEMPS

FONTI:

1. Ruggieri C., *Memorie storiche degli archivi della S. Sede e della Biblioteca Ottoboniana ora riunita alla Vaticana*, Roma 1825.
2. Visconti P. E., *Città e Famiglie nobili e celebri dello Stato pontificio*, Roma, 1847.

STUDI:

- Amayden T., *La storia delle famiglie romane*, Roma, 1910.
- Galbiati G., *Un manipolo di lettere degli Altemps al cardinale Federico Borromeo*, Roma, Ind. Graf. N. Moneta, 1940.
- Ratti A., *San Carlo Borromeo e gli Hohenems*, Roma, 1940.
- Welti L., *Graf Jakob Hannibal Von Hohenems (1530-1587)*, Innsbruck, 1954.
- Ulianich B., *Marco Sitico Altemps*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Società Grafica Romana, Roma, 1960, pp. 551-557.
- Di Crollanza G. B., *Enciclopedia araldico-cavalleresca*, 1964, ad vocem p. 58.
- Di Crollanza G.B., *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, 1886-1890 (ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1965).
- Merola A., *Altemps Giovan Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma, 1966, pp. 550-551.
- *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Forni edit. Bologna, 1969 (rist. anastatica dell'edizione di Milano, 1928-35) vol. I, pp. 364-365.
- Oltrona Visconti G. D., *Frammenti di storia Altempsiana*, in "Archivio storico lombardo", 1969, ser. 9, vol. 8, pp. 304-312.
- Scherling S., *Markus Sittikus III (1533-1595). Vom deutschen Landsknecht zum römischen Kardinal*, Konstanz, 2000.
- Lippmann W., *Kardinal Marcus Sitticus Altemps und sein Enkel Giovanangelo Altemps: kuriale Karriere, Familienstatus und Kulturpatronage*, in "Die Kreise der Nepoten", a cura di D. Büchen, V. Reinhart (Freiburger Studien zur Frühen Neuzeit, 5), Bern, 2001, pp. 107-128.

- Panizon P., *Il cardinale lanzicheneco. Potere e carriere nella Roma dei papi tra Controriforma ed era barocca*, Ananke, Torino, 2010.

FONTI E STUDI STORICO-ARTISTICI

FONTI:

- *Le trasformazioni di M. Lodovico Dolce, in questa sesta impressione da lui in molti luoghi ampliate, con l'aggiunta de gli argomenti, et allegorie nel principio & al fine di ciascun canto*, in Venegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.
- Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le metamorfosi di Ouidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima di nuouo dal proprio autore riuedute, & corrette, con le annotazioni di M. Gioseppe Horologgi*. In Venetia, per Gio. Griffio ad istanza di M. Francesco Senese, 1563.
- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, Firenze 1568 (ed. Einaudi 1991).
- E. Danti, *Vita di M. Iacomo Barozzi da Vignola*, in J. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica con i commentarij del R.P.M. Danti*, Roma, 1583.
- Principio Fabrizi da Teramo, *Delle Allusioni, imprese et emblemi sopra la vita, opere et attioni di Gregorio XIII*, Roma, Bartolomeo Grassi, 1588.
- Ciappi M.A., *Compendio delle heroiche et gloriose attioni e santa vita di Papa Gregorio XII*, Stamperia degli Accolti, Roma, 1596
- Van Mander C., *Schilderboek*, Alkmaar, 1604.

- Baglione G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642, (edizione a cura di V. Mariani, Roma, 1935).
- Baldinucci F., *Notizie de' professori del disegno...* Firenze 1681-1728, (ed. Roma, 1971).
- *Guida del Palatino*, compilata da Carlo Ludovico Visconti e Rodolfo Amedeo Lanciani, Torino -Roma - Firenze, 1873.
- Bertolotti A., *Artisti belgi e olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Firenze, 1880.
- Bertolotti , *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato pontificio in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Studi e ricerche tratti dagli archivi romani*, Bologna 1885.

STUDI:

- Pallottini L., *Calvi dell'Umbria. Frammenti di storia*, Calvi dell'Umbria, s.d
- Thieme U.-Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1907.
- Von Pastor L., *The History of the Popes from the Close of the Middle Age*, 40 voll., London, trad. It.: *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, versione di Mons. Prof. Angelo Mercati, Roma, 1928-1963, vol. VII.
- Vaes M., *Appunti di Karel van Mander su diversi pittori italiani conosciuti da lui a Roma, dal 1573 al 1577*, in “Atti del II Congresso Internazionale di studi Romani”, Roma, pp. 509-519, 1931.
- Vaes M., *Appunti su Karel van Mander sui vari pittori italiani suoi contemporanei*. In “Roma”, IX, 1931, pp. 193-208; 341-356.
- Vaes M., *Le séjour de Karel van Mander en Italie, 1573-1577*, in “Hommage à Don Ursmer Berlière, Bruxelles, 1931, pp. 213-244.

- David D., *Soriano nel Cimino*, Soriano nel Cimino – Viterbo, 1947.
- Hans Sedmayr, *Art du démonique et démonie de l'art*, in “Filosofia dell’Arte” n. 1, 1953.
- Brugnoli M. V., *I primi affreschi nel palazzo di Bassano di Sutri*, in “Bollettino d’Arte”, n. XLII, a. 1957, pp. 241-254.
- Coffin D.R., *The Villa d’Este a Tivoli*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1960.
- Prodi P., *Silvio Antoniano*, Dizionario Biografico degli italiani, vol. 3, 1961.
- Barocchi P., *Trattati d’arte del Cinquecento*, vol. 3 , Bari, 1960-1962.
- Battisti E., *L’antirinascimento*, Feltrinelli, Milano, 1962.
- Calò M. S., *L’attività pugliese di Gaspar Heuvick pittore fiammingo*, in “Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome”, 1962, fasc. XXXIV, pp. 457-479.
- Welti L., *Kaspar Memberger*, 1963.
- Dacos N., *Les peintres belges à Rome au XVI siècle*, Bruxelles, 1964.
- Dacos N., *Per la storia delle grottesche*, Bollettino d’Arte, LI, 1966, n. 1-2, pp. 43-49.
- Lugt F., *Inventaire general des dessins des écoles du Nord, Maitres des anciens Pays-Bas, né avant 1550 par Frits Lugt*, Paris, Musées nationaux Palais du Louvre, 1968.
- Bèguin S., *Mostra di Nicolò dell’Abate*, catalogo della mostra, Bologna 1969.
- Calò M.S., *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Bari, 1969.
- Dacos N., *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grottesques à la Renaissance*, London 1969.

- G. de Angelis D'Ossat, *Le altane di Onorio Longhi*, in "Strenna dei romanisti", 1970, pp. 61-63.
- Benedetti S., *Giacomo del Duca e l'architettura del Cinquecento*, Officina, Roma, 1973.
- Röttgen H., *Il Cavalier G. Cesari d'Arpino (1568-1640)*, Catalogo della mostra, Roma, 1973.
- Costamagna A., *Antonio Viviani, detto il sordo di Urbino*, in "Annuario di studi di Storia dell'Arte", 1973-74, pp. 237-303.
- Von Henneberg J., *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, bulzoni editore, Roma, 1974.
- Festa Milione M., *Il casino del Cardinal Madruzzo a Soriano nel Cimino*, in "Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura", fasc. 97-114 (1975), pp. 71-94.
- R. Lefevre, *Appunti sulla prima costruzione di Villa Lancellotti a Frascati*, in "L'Urbe", XXXVIII, 1975, nn. 3-4, pp. 36-47.
- Panofsky E., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1975.
- Bertelli C., *Di un cardinale dell'Impero e di un canonico polacco in Santa Maria in Trastevere*, in "Paragone. Arte", 28, 327, 1977, pp. 88-107
- Coffin D., *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979.
- Castelnovo E., *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 9 (1978-1979), La Nuova Italia Scientifica, pp. 5-12.
- *Attraverso il Cinquecento neederlandese, disegni della collezione Frits Lugt*, Institut néerlandais, Paris, 1980-1981, catalogo a cura di K. G. Boon, 1980.
- Kempter G., *Ganymed: Studien zur Typologie, Ikonographie und Iconologie*, Köln-Wien, 1980.

- Patetta L., *I Longhi: una famiglia di architetti tra manierismo e barocco*. Milano, 1980.
- Uginet F.C., *Le Palais Farnèse à travers les documents financiers: (1535-1612)*, Roma, 1980.
- Weil-Garris, K.-D'Amico, J.F., *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A chapter from Cortesi's De Cardinalatu*, in "Studies in Italian Art and Architecture 15 th through 18 th century, Roma, 1980.
- Gaudio F.- Gaudio E., *Gli affreschi di Paolo III in Castel Sant'Angelo 1543-1548. Progetto ed esecuzione*, cat. Mostra di Castel Sant'Angelo, 2 voll., Roma, 1981.
- Guthmüller B., *Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Finktionene der Volkssprechlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein, Boldt, 1981.
- Boschloo A.W.A., *Il fregio dipinto nei Palazzi romani del Rinascimento: forma e funzione*, in "Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome" XLIII, 1981, pp. 129-41.
- Acidini Luchinat C., *La grottesca*, in "Storia dell'Arte italiana", parte III, vol. XI, "Forme e Modelli", Torino, 1982, pp. 161-200.
- *La Roma dei Longhi. Papi e Architetti tra manierismo e barocco*, a cura di M. Fagiolo, Roma, 1982.
- Brink S., *Fra E. D., das Program der Sala Vecchia degli Svizzeri im Vatican und C. Ripas "Iconologia"*, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXVII (1983), pp. 223-54.
- Maria luisa Gatti Perer, *Precisazioni su Palazzo Besta*, in "Arte lombarda" n. 67, 1983.
- *The illustrated Bartsch*, 35, vol. 17, part. 2, *Antonio Tempesta*, ed. by Sebastian Buffa, Abaris Books, USA, 1983.

- Mannini M. P., *Chimere, capricci, ghiribizzi e altre cose : esempi periferici di grottesca del tardo Cinquecento*, in “Annali” Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze, 1. 1984, p. 71-86.
- Zuccari A., *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Roma, 1984.
- Bevilacqua M., *Palazzetto Cenci a Roma: un'aggiunta per Martino Longhi il Vecchio e un contributo per Giovanni Guerra pittore*, in “Bollettino d'arte”, 6, Ser. 31-32, 1985, pp. 157-188.
- Morel P., *Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metà del Cinquecento*, in “Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento”, a cura di M. Fagiolo, Istituto dell'Enc. Italiana, Roma, 1985, pp. 145 e sgg.
- Scoppola F., *Palazzo Altemps Gallese (già Riario poi Soderini)*, in “Forma, la città antica e il suo avvenire”, Roma, 1985, pp. 207-210.
- Viscogliosi A., *Giacomo I Boncompagni e la Stanza della Penitenza: un ciclo di affreschi nel Sorano all'epoca del Baronio*, in *Baronio e l'arte*, ed. R. De Maio, Sora, 1985, pp. 551-568.
- *Die Reanissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreissigjährigem Krieg*, Karlsruhe 1986.
- Fiore F. P., *Egnazio Danti*, Dizionario Biografico degli italiani, vol. 32, 1986.
- Scoppola F., *Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps*, De Luca edit., Roma, 1987.
- Piccinini R., *Il mito di Ganimede in ambiente veneto tra Quattrocento e Cinquecento*, in “Giorgione e la cultura veneta tra Quattrocento e Cinquecento”, Roma, 1987, pp. 149-160.
- V. Frajese, *Il popolo fanciullo. Silvio Antoniano e il sistema disciplinare della controriforma*, Milano, 1987.
- Zerbi Fanna M., *Pasquale Cati: vita ed evoluzione stilistica nelle opere romane*, in “Alma Roma”, 1987, pp. 59-84.

- Meijer B.W., *Parma e Bruxelles: committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Milano, Silvana Ed., 1988.
- Bedon A., *Della Porta Giacomo*, ad vocem in Dizionario Biografico degli Italiani, 37, Roma 1989, 160-170.
- Chastel A., *La grottesca*, Einaudi, Torino, 1989.
- Oderhuber K., in AA.VV., *Giulio Romano*, Electa, Milano, 1989.
- Bertsch C., *Briefe und Pläne von Martino Longhi d. Ä aus dem Palastarchiv zu Hohenems* in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", Dublingen 1990, pp. 171-184.
- Burke P., *The Renaissance*, London, Macmillan Publishers Ltd, 1989 (trad. It. Il Mulino Bologna), 1990.
- *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, Roma, École française de Rome: Soprintendenza archeologica, 1990.
- Saporì G., *Van Mander e compagni in Umbria*, in "Paragone", 61, 1990, 483, pp. 10-48.
- Vodret Adamo R. *La vicenda storica di Monte Porzio Catone e committenza artistica di una grande famiglia romana: i Borghese*, in "L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana grande pittura del '600 e del '700" (catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990), Quasar, Roma, 1990, pp. 152-154.
- Waddy P., *Seventeenth Century Roman Palace Use and the Art of the Plain, append.*, New York 1990.
- Keller F.E., "*Villenbauten des Francesco Cipriani da Volterra.*", in "Studien zur Künstlerzeichnung: Klaus Schwager zum 65Geburtstag", edited by Stefan Kummer and Georg Satzinger, 142-65, Stuttgart, 1990.
- De Grazia D., *Bertoia, Mirola, and the Farnese Court*, Nuova alfa ed., Bologna, 1991

- *La Villa Medici*, direction de André Chastel, coordination Philippe Morel, Académie de France, v. 2, Etudes, Rome, 1991.
- Marcucci L., *Francesco da Volterra*, Roma, 1991.
- Lippmann W., *Anmerkungen zu den in der Residenz aufgefunden Werken der Malerei*, in “Barockberichte”, Salzburger Barockmuseum, 1992, 5-6, pp. 191-193.
- Robertson C., “*Il Gran Cardinale*”. *Alessandro Farnese, Patron of Arts*, Yale University Press, New Haven and London, 1992 (da Ph. D. Diss, 1986).
- Steffens C., *La Retirata de la Villa Mondragone a Frascati*, in “Annales d’histoire de l’art et archéologie de l’Université libre de Bruxelles, XIV, 1992, pp. 27-43.
- Tosini P., *Un disegno per Pasquale Cati*, in *Paragone, Arte*, 43, 513, 36, pp. 57-59, 1992.
- *I Madruzzo e l’Europa 1539-1658. I principi arcivescovi di Trento tra Papato e Impero*, catalogo della mostra a cura di L. Dal Prà, Milano 1993.
- Petraroia P., *Palazzo Altemps: la lettura delle superfici pittoriche*. “Tema, tempo, materia, architettura”, Milano, 1993, pp. 19-21.
- *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di M. Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma, 1993.
- Jones P.M., *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge University Press, 1993 (trad.it. Milano, 1997)
- *La Galleria della carte geografiche in Vaticano*, a cura di L. Gambi, A. Pinelli, Panini ed. Mirabilia, Modena, 1994.
- *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, a cura di N. Dacos e B. W. Meijer, catalogo della mostra (Bruxelles, 24 febbraio – 21 maggio 1995; Roma, 16 giugno – 10 settembre 1995), Skira, Milano, 1995.

- Danesi Squarzina S., *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda il terreno di elaborazione dei generi*, Lithos edit., Roma, 1995-1996.
- Cieri Via C., *Mito e Allegoria: produzione artistica e tradizione di immagini nel Cinquecento*: a.a. 1994-1995: materiali: dispense del corso di lezioni tenuto dalla Prof.ssa Claudia Cieri Via, Roma, Bagatto Libri, 1996.
- Cieri Via C., *Le favole antiche, produzione e committenza a Roma nel Cinquecento*, con contributo di F. Cappelletti, Roma, Bagatto Libri, 1996.
- *Il mito e la tradizione testuale: le "metamorfosi di Ovidio, in Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*. Catalogo della mostra (Lecce, Fondazione Memmo, 7 dicembre 1996 – 31 marzo 1997) a cura di C. Cieri Via, Milano, Leonardo Arte, 1996.
- *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*. Catalogo della mostra (Lecce, Fondazione Memmo, 7 dicembre 1996 – 31 marzo 1997) a cura di C. Cieri Via, Milano, Leonardo Arte, 1996.
- *La fable morte: la chute de Phateon à travers l'essor de l'iconographie et de l'herméneutique ovidiennes aux XV et XVI siècle*, in "Antiquités imaginaires", par Ph. Hoffmann, Paris, Press de l'École Normale Supérieure, 1996, pp. 159-184.
- Lerza G., *Interventi di Martino Longhi il vecchio a Hoenemens. Nuove acquisizioni*, "Palladio", 18, luglio-dicembre, 1996, pp. 35-50.
- Valsey V., *Una nuova attribuzione a Martino Longhi il Vecchio; La Villa Carafa, oggi Grazioli, di Grottaferrata*, in "Opus. Quaderno di storia dell'architettura e Restauro", 5, 1996, pp. 113-130.
- Guerrieri Borsoi M.B., *Villa Belpoggio a Frascati. Storia della villa dei Vestri, Cesi, Borromeo, Visconti, Pallavicini, Sciarra dal XVI al XX secolo*, Gangemi editore, Roma, 1997.

- Guthmuller B., *Mito, Poesia, Arte, Saggi sulla Tradizione Ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni Editore, Roma 1997.
- *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, a cura di G. Bora e Martin Zlatohlávek, cat. Mostra Cremona, Museo Civico, 27 settembre 1997 – 11 gennaio 1998, Leonardo Arte, 1997.
- Morel P., *Les grottesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1997.
- Scoppola F., Vordemann S. D., *Museo Nazionale Romano - Palazzo Altemps*, (ed. italiana) Roma, Electa, 1997.
- Strinati T., *Pasquale Cati a Santa Maria in Trastevere e un probabile ritratto di Michelangelo*, in "Studi di Storia dell'arte", 9, 1998, pp. 115-154.
- Maniello Cardone S., *Pasquale Cati, un documento relativo al Martirio di San Lorenzoin San Lorenzo in Panisperna e notizie sulla vita artistica del pittore*, in "Alma Roma", 5, 39, 1998,(1999), 2, pp. 93-108.
- Acidini Luchinat C., *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Jandi Sapi Editori, Firenze, 1999.
- Dacos N., *Fiamminghi a Roma, 1508-1608*, atti del convegno internazionale: Bruxelles, 24-25 febbraio 1995, a cura di N. Dacos, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Stampa 1999.
- Giannattasio P., *Proposta per Cornelis Loots in Italia*, in "Prospettiva", Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro, 93-94, 1999, vol. II, pp. 44-59.
- Palesati A., Lepri N., *Matteo da Leccia. La vita e le opere*, Pomerance, 1999.
- *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, a cura di R. P. Ciardi e A. Natali Firenze, Edifir Edizioni, 1999.
- Tosini P., *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli. Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare*

- Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 54, 1999.
- *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, Villa Medici, catalogo della mostra a cura di M. Hochmann, Roma, 1999, pp. 18-27.
 - Borromeo A., *Gregorio XIII*, in "Enciclopedia dei papi", III, Roma, 2000, pp. 180-202.
 - Bruschi A., *Oltre il Rinascimento: architettura, città e territorio nel secondo Cinquecento*, Yaca Book, Milano, 2000.
 - Guerrieri Borsoi M.B., *Villa Sora a Frascati*, Roma, Gangemi, 2000.
 - Guerrieri Borsoi M.B., *Palazzo Besso. La dimora dai Rustici ai Paravicini e gli affreschi di Tarquinio Ligustri*, Colombo Duemila, Roma, 2000.
 - De Mambro Santos R., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, introduzione, traduzione e apparato critico a cura di R. de Mambro Santos, Sant'Oreste, Apeiron, 2000.
 - Eitel Porter R., *The Oratorio del SS. Crocifisso in Rome revisited*, in "The Burlington Magazine" CXLII, 2000, pp. 613-623.
 - Occhipinti C., *Documents inédits sur le séjour d'Hippolyte d'Este en France (1536-1549)*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 2000, pp. 9-16.
 - Pierguidi S., *Riflessioni e novità su Giovanni Guerra*, in "Studi Romani", 48, 2000, pp. 297-312.
 - Rurale F., *Pio IV*, in "Enciclopedia dei papi", edito dall'Istituto della Enciclopedia Italiana", Roma, 2000, III, pp. 142-160.
 - Béguin S., *Précision et hypothèses sur le séjour d'Hippolyte d'Este à Chaalis et a Senlis (1536-1549)*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 2001, pp. 29-50.

- Dacos N., *Roma, quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella domus aurea*, Roma, Donzelli, 2001.
- Giannattasio P., *Il giovane Raffaellino Motta da Reggio Emilia a Roma*, in Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin, Paparo edizioni, Napoli, 2001, pp. 287-302.
- *Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia*, a cura di A. M. Tantillo, Comune di Anguillara Sabazia, Adn Kronos Comunicazione, 2001.
- Tosini P., *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli: con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", 3, serie 22, 1999 (2001), p. 189-231.
- Bruschi A., *Storia dell'Architettura italiana. Il Cinquecento*, Electa, Milano, 2002.
- *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, a cura di M. Marongiu, Firenze, 2002.
- Lerza G., *L'architettura di Martino Longhi il Vecchio*, Bonsignori edit., Roma, 2002.
- *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di M. G. Bernardini, Silvana Editoriale, Milano, 2002.
- Röttgen, H., *Il Cavalier d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, 2002.
- *Vignola, Jacopo Barozzi*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, C. L. Frommel, C. Thomes, Electa, Milano, 2002.
- *Caelius I, Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, a cura di Englen A., l'Erma di Bretschneider, Roma, 2003.
- *Corti rinascimentali a confronto : letteratura, musica, istituzioni*, Atti del Convegno (Como), a cura di B. Marx, T. Matarrese e P. Trovato, Firenze, 2003.

- Cieri Via C., *L'Arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma, 2003.
- *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Gangemi, Roma, 2003.
- *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano*, a cura di A. Bruca, Gangemi, 2003.
- *Villa d'Este*, a cura di I. Barisi, M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma, De Luca, 2003.
- Robertson C., *Silvio Antoniano and the decoration of the Villa Belvedere*, in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca hertziana*, 35, 2003-2004.
- Dacos N., *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Musée de la Maison d'Erasmus, Bruxelles, 2004.
- Fiorani F., *La sala Bologna nell'appartamento di Gregorio XIII*, in "Tra Oriente e Occidente". Città e iconografia dal XV al XIX secolo, a cura di C. De Seta, Electa, Napoli, 2004, pp. 179-187
- *I Vignola, Giacomo e Giacinto Barozzi*, a cura di A. Ludovisi e G. Trenti, in "Quaderni del centro di documentazione", vol. 4, Fondazione di Vignola, 2004.
- Kliemann J., Rohlmann M., *Italian frescoes. High Renaissance and Manierism*, New York, 2004.
- Meijer B. W., *Ferrara e il Nord*, in *Gli Este a Ferrara*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì, Cesena, Ravenna e Rimini, coord:A. Rossetti; Rita Cerri, Cinisello Balsamo, Milano, Silava edit., 2004, pp. 146-157 .
- *The illustrated Bartsch*, 35, Commentary, Part 1, *Antonio Tempesta*, by Eckhard Leuschner, Abaris Books, USA, 2004.
- Ercolino M.G., *Lippi Annibale*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", LXV, Roma-Catanzaro, 2005, pp. 185-186.

- *Il Tardo Manierismo a Roma negli anni 1560-1580*, Atti del Convegno Roma 2003, in “Bollettino d’arte”, 132, 2005, pp. 43-58.
- Morganti C., *Il mito di Ganimede nei disegni e nelle incisioni del Rinascimento*, in “Grafica d’arte” rivista di storia dell’incisione antica e moderna e storia del disegno, Anno XVI, Aprile-Giugno, 2005, pp. 4-15.
- *Nicolò dell’Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, catalogo della mostra, a cura di S. Béguin – F. Piccinini, Milano, 2005.
- Ruffini M., *Le imprese del drago : politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII (1572-1585)*, Bulzoni, Roma, 2005.
- Tuttle R.J., *Note su Vignola architetto di ville*, in Frommel S. (a cura di), con la collaborazione di F. Bardati, Milano, 2005.
- *Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia*, Atti del Convegno Ferrara, Castello Estense 22-23 ottobre 2004, a cura di F. Cappelletti, Le Lettere, 2006.
- Bonelli M.G., *Un ciclo nordico nel Lazio del secondo Cinquecento: Antonio Tempesta a Bagnaia*, in “Paragone”, anno LVII, n. 677, terza serie 68, luglio 2006.
- Lippmann W., *Il Neugebaude di Vienna: genesi e analisi di un insolito complesso*, in “Annali di architettura”, 18-19, 2006-2007.
- Cieri Via C., *Lo specchio dei principi: il sistema decorativo nelle dimore storiche del territorio romano*, Roma, De Luca ed. d’arte, 2007.
- Zuccari A., *Cesare Nebbia tra Orvieto, Roma e Vietrbo*, in P.L. Bonelli, M. G. Bonelli (a cura di), *L’età di Michelangelo e la Tuscia*, Viterbo, 2007, pp. 71-86.
- Anselmi S. E., *La committenza Anguillara – Orsini nel palazzo di Bassano Romano. Ascendenze ligoriane e zuccaresche nel Camerino del Paradiso*, in “I Beni Culturali, tutela, valorizzazione e attività culturali”, Anno XV, Numero 2, Marzo-Aprile 2007, pp. 47-52.

- Aurigemma M.G., *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 2007.
- Bilancia F., *Annibale Lippi, architetto della cappella del SS. Rosario di S. Maria sopra Minerva a Roma*, in "Palladio", n. 39 gennaio-giugno 2007, pp. 101-110.
- Guerrieri Borsoi M. B., *I Contugi e Francesco da Volterra: il palazzo romano e la villa tuscolana*, in "Palladio", XX , 2007, 40, pp. 103-116.
- Fagiolo M., *Vignola, l'architettura dei principi*, Gangemi, Roma, 2007.
- Saporì G., *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, Electa, Milano, 2007.
- Nicolai F., *Manciola ed altri: due fregi "a battaglie" per Pietro Altemps*, in "Paragone", 59, 79, 2008, pp. 72-80.
- Nicolai F., *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Campisano Editore, Roma, 2008.
- *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, sous la direction de M. Hochmann, J. Kliemann, J. Koering, P. Morel, *Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 2008.
- Serrai A., *La biblioteca altempsiana ovvero la raccolta libraria di Marco Sittico III e del nipote Giovanni Angelo Altemps*, Roma, Bulzoni editore, 2008.
- Pezone M. G., *Carlo Buratti: architettura tardo barocca tra Roma e Napoli* , 2008, p. 85, n. 84.
- *Pieter de Witte, Pietro Candido. Un pittore del Cinquecento tra Volterra e Monaco*, cat. della mostra, a cura di M.G. Burresi, A. Cecchi, Silavana edit., Milano, 2009.
- *Studi sui Fontana, Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, 2008.
- Tosini P., *Girolamo Muziano 1532-1592 dalla Maniera alla Natura*, Ugo Bozzi editore s.r.l., Roma, 2008.

- Alciato A., *Il libro degli emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Adelphi, Milano, 2009.
- *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio* (Atti del convegno internazionale di studi Frosinone, Sora, 16-18 maggio 2007), a cura di Patrizia Tosini, Gangemi editore, Roma, 2009.
- *Architetti e maestranze Lombarde a Roma (1590-1664)*, a cura di G. Lerza e M. Fratarcangeli, Carsa, (Pescara), 2009.
- *Die Salzburger Residenz 1587–1727: Vision und Realität Harn*, in “Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, vol. 63 / 1-2, Berger, 2009.
- *In gran parte fantastici, Gli affreschi nelle sale di Pallazzo Petrucci ad Amelia, XVI – XVII sec.*, testi di Bettoni M.-Bergamini M., Provincia di Terni, 2009.
- Occhipinti C., *Giardino delle Esperidi: le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Carocci, Roma, 2009.
- Benocci C., *Villa Lante a Bagnaia tra Cinquecento e Seicento. La chiesa in forma di villa*, Davide Ghaleb Editore, Quaderni di Viterbo, Viterbo, 2010.
- *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e Bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Fondazione cassa di risparmio di Bologna, a cura di S. Frommel, Bologna, 2010.
- Pasqualoni E., *Il cardinale Filippo Guastavillani (1541-1587): indagini sulle committenze artistiche del secondo cardinal nepote “creato” da Gregorio XIII*, in “Bollettino d'arte”, 7, ser. 95, 2010, 7, pp. 23-24.
- Patrizi E., *Silvio Antoniano. Un umanista ed educatore nell'età del rinnovamento cattolico (1540-1603)*, eum, università di Macerata, 2010.
- Bonora E., *Roma 1564 La congiura contro il papa*, editori Laterza, Bari, 2011.
- Ceccarelli F., *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani: architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, Marsilio, Venezia, 2011.

- *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, a cura di Bernardini M.G.-Bussagli M., cat. Mostra, Roma (Palazzo Sciarra 25 ott. 2011-12 febr 2012), Electa, 2011.
- *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, cura di C. Cieri Via, Ingrid D. Rowland, M. Ruffini, (atti del convegno internazionale di studi presso “La Sapienza” di Roma, 2004), ed. it. Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2012.

ORLANDO FURIOSO

FONTI:

- *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto nobile ferrarese, di nuovo ristampato, & istoriato: con ogni diligenza dal suo originale tolto: con la nuoua giunta, & le notationi di tutti gli luoghi, dove per lui è stato tal opra ampliata: come nella nova tavola nel fine per ordine vedere si puole*, In Vinegia, per Nicolò d'Aristotile detto Zoppino, 1536 del mese di gennaio.
- *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto nouissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del signor Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve esposizione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene*, In Venetia, appresso Gabriel Iolito di Ferrarii, 1542.

- *La spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto*, Firenze, Torrentino, 1549-1550.
- *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto, ornato di nuoue figure & allegorie in ciascun canto. Aggiuntovi nel fine l'espositione dei luoghi difficili. Et emendato secondo l'originale del proprio autore*, in Venetia, per Giovan Andrea Valvassore detti Guadagnino, 1553.
- *Orlando furioso. Di m. Ludouico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuoue figure adornato. Al quale di nuouo sono aggiunte le Annotationi, gli auuertimenti, & le dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la vita dell'autore, descritta dal signor Giouanbattista Pigna...*, In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi nella bottega d'Erasmus, 1556.
- *Le Prime imprese del Conte Orlando di M. Lodovico Dolce. Da lui composte in ottava rima et nuovamente stampate. Con argomenti et allegorie per ogni canto , Et una Tauola de' Nomi & delle cose notabili. All'Illustriss. Et Eccellentiss. Signor Francesco Maria della Rovere, prencipe d'Urbino. Con privilegi.* In Venegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.MDLXXII.
- *Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto nuovamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro padovano et di altre cose che saranno notate nella seguente facciata*, In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi senese e compagni, 1584.

STUDI:

- G. Rouchés, *L'interpretation du Roland furieux e de la Jerusalem delivrée dans les arts plastiques*, Paris, 1920.
- Pio Rajna. "*Ricciartietto e Fiordispina*." Todd Menwrial Volunies. Philological Studies, l'ol. II. New York: Fitzgerald-Taylor, 1930, pp. 91-105.
- Agnelli G. – Ravegnani G., *Annali delle edizioni ariostee*, I, Bologna, Zanichelli, 1933.
- Fumagalli G., *L'Ariosto tra i pittori*, "Emporium", LXXVII, 461, 1933, pp. 283-296.
- Bellocchi U.-Fava B., *L'interpretazione grafica dell'Orlando Furioso, con cento-otto riproduzioni in cento tavole fuori testo*, Banca di Credito Popolare e Cooperativo di Reggio Emilia, 1961.
- Romanelli P., *Palestrina*, Di Mauro edit., Napoli, 1967.
- Malagu A., *Appunti sulle forme pittoriche dell'Orlando furioso*, in *Ferrara e l'Ariosto*, a cura di R. Belvederi-V. Ferrari-A. Malagu, Ferrara 1974, pp. 9-40.
- Falaschi E.D., *Valvassori's 1553 illustrations of Orlando furioso: the devolment of multi-narrative tecniche in Venice and its links with cartography*, in «La bibliofilia», LXXVII (1975), pp. 227-251.
- Rensselaer W. Lee, *Names on Trees. Ariosto into Art*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- Langmuir E., "*L'audaci imprese...*" *Nicolò dell'Abate frescoes from Orlando Furioso*, "Storia dell'Arte", 42 (1981), pp. 139-150, con bibl. precedente.
- Giulio Ferroni, "*Da Bradamante a Ricciardetto. Interferenze testuali e scambi di sesso*", in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*. A cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella. Palermo: SeUerio, 1982, pp. 137-159.
- Pirondini M., *L'antica «Rocca di Sassuolo»*, in *Ducale palazzo di Sassuolo*, Genova, 1982.

- Gatti Perer M.L., *Precisazioni su Palazzo Besta*, in “Arte lombarda” n. 67, 1983, pp. 7-69.
- Giorgio Galletti, Germano Mulazzani, *Il Palazzo Besta di Teglio. Una dimora rinascimentale in Valtellina*, Banca Piccolo Credito Valtellinese, Sondrio, 1983.
- Barocchi P., *Fortuna dell’Ariosto nella tradizione figurativa* (1970), ora in Eodem, Studi vasariani, Torino, 1984, pp. 53-67, pp. 53-56.
- Guandalini G - Martinelli Braglia G., *La torre di Baggiovara: un ciclo ariostesco di seguaci di Nicolò dell’Abate*, in “Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le antiche province modenesi”, s. XI, vol. XI, 1989, pp. 139-56.
- Waddy P., *Seventeenth Century Roman Palace Use and the Art of the Plain, append.*, New York 1990.
- *Ludovico Ariosto. Documenti, immagini, fortuna critica*, a cura di G. Badini (VI centenario dell’Università di Ferrara), Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per l’informazione e l’editoria, 1992.
- Ajmar M., *Scene dell’Orlando furioso nella traduzione grafica e a fresco: un problema*, in “Artes”, I, 1993, pp. 42-59.
- Gnudi C., *L’Ariosto e le arti figurative* (Atti dei Convegni Lincei, Roma 6, 27 settembre- 5 ottobre 1974), pp. 331-401, in *Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, a cura di J. Bentini, catalogo della mostra Reggio Emilia, Sala delle Esposizioni dell’antico Foro Boario, 5 marzo-8 maggio, 1984, Venezia, 1994, con bibliografia precedente, pp. 13-47.
- Gregorio M., *Pittura in alto Lario e in Valtellina. Dall’alto Medioevo al Settecento*, Cariplo, Milano, 1995.
- Bologna C., *La macchina del “Furioso”, Lettura dell’ “Orlando” e delle “Satire”*, Torino, Einaudi, 1998.
- Coppa S., *Civiltà artistica in Valtellina e in Valchiavenna, Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, 1998.

- *Palestrina. Il Museo Archeologico Nazionale*, Sopr. Arch. per il Lazio, Electa, Milano, 1999, pp. 16-19.
- Javitch D., *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, trad.it. a cura di T. Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999 (I ed. USA 1991).
- Masi G., *I segni dell'ingratitude: Ascendenze delle imprese ariostesche nel Furioso*, in "Albertiana", Leo Solschki edit. Vol. V, 2002, pp. 141-164.
- Cassanelli L., *Gli eroi e le eroine dell'Orlando furioso nella pittura tra Cinquecento e Seicento*, in "Eroi della Poesia Epica nel Cinque-Seicento", XXVII Convegno Internazionale, a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma 18-21 settembre 2003, pp. 357-381.
- *Chiese Torri Castelli Palazzi, I monumenti della Legge Valtellina*, a cura di F. Bormetti – M. Sassella, Sondrio, 2004.
- Hempfer K. W., *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, trad. it. a. c. di H. Honnacker, Modena, Panini, 2004 (I ed. ted. 1987).
- *Niccolò dell'Abate*, a cura di S. Béguin, catalogo della mostra Modena, Foro Boario (20 marzo – 19 giugno), 2005.
- *Le edizioni illustrate dell'Orlando furioso*, a cura di S. Liberati -A.M. Voltan, 2007.
- *Gli dei a corte Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a cura di Gianni Venturi e Francesca Cappelletti, Ferrara paesaggio estense III, Olschki editore, Firenze 2009.
- "Tra mille carte vive ancora". *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Bolzoni, Pezzini, Rizzarelli, 2011, (atti del Convegno "Vedrò d'Orlando", Scuola Normale di Pisa, 2009).

SITOGRAFIA

- Gaviglia A. Q., *Sui documenti che illustrano la biblioteca altempsiana: uno studio*:
<<http://www.archeorm.arti.beniculturali.it/ada/sede/biblioteca.html>>.
- <http://www.iconos.it/index.php>>
- “L’Orlando furioso e la sua traduzione in immagini”:
<<http://www.ctl.sns.it/furioso/>>.
- Novella P., *Ariosto, Ovidio e ‘la favola’ di Fiordispina*, in “Carte italiane”, vol. 2, 2007, pp. 35-58:<<http://escholarship.org/uc/item/7wc6r5t6>>.
- Tosini P., *Esercizi di stile: pittori all’opera sui ponteggi di Villa d’Este tra Cinque e Seicento*, Studi di Memofonte, 5, 2010: <<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.5/patrizia-tosini.html>>.